

01067

1 ej. 1

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRIA EN LETRAS

Literatura Española

PRESENTADA POR

JULIANA GRACIELA DEL CARMEN CANDANO FIERRO



FAKULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

01067
1982

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1982



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL DISFRAZ EN EL ROMANCERO

I N T R O D U C C I O N

=====

El objetivo inicial de este trabajo consistió en estudiar la importancia que podía tener el motivo del disfraz, como recurso narrativo, en los romances elegidos para su estudio.

Para ello decidimos emplear una terminología que intentara abarcar ciertos aspectos relacionados con el disfraz, es decir, las motivaciones y acciones de los personajes que se disfrazaban, así como el proceso mínimo -pero imprescindible- que debe cumplirse en la utilización de un disfraz, a saber, el juego de ocultamiento y descubrimiento sustentado por el engaño.

Nos atrajo el motivo como generador del suspenso que el narrador deseaba lograr */ , pero fue más placentero descubrir la pluralidad de interpretaciones que podía tener en cada una de las versiones del romance en turno.

*/ El disfraz siempre hará más emocionante la identificación del personaje, mucho más que si se hiciera por medio de una simple presentación.

Ahora bien, creemos necesario explicar la terminología utilizada en el cuadro que presentamos como apéndice, y adoptada a lo largo de toda la tesis, no obstante que su aplicación a cada romance en particular tuviera que hacerse de una manera un tanto flexible. Sin embargo, logramos encontrar aspectos que pudieron funcionar como común denominador de todos los romances del corpus:

- Llamamos sujeto al personaje que porta el disfraz, considerando también las facetas por las que atraviesa éste: sujeto permanente y sujeto temporal. La primera expresa la condición real del personaje, es decir, cuando está sin disfraz, ya sea antes o después de su investidura. El sujeto temporal será aquel que simule-llegado el momento- una personalidad falsa, pero eficaz para el desarrollo de la historia.
- Cuando hablamos de tipo de disfraz, nos referimos a la naturaleza del disfraz, o sea la clase de vestimenta que porta el sujeto temporal (guerrero, clérigo, romera, etc.), pero sin dejar de tomar en cuenta el carácter voluntario o involuntario de la investidura.
- Como motor del disfraz consideramos las causas que originan la adopción o investidura del disfraz.

- Algo más compleja de explicar o definir es la función del disfraz, puesto que, aunque siempre consistirá en un engaño, difiere, según el caso, en aquello que se quiere ocultar, así como en la forma en que se lleva a cabo el encubrimiento. Para evitar confusiones, consideramos los diferentes elementos que se pueden distinguir en el engaño: accesorios, reforzadores y derivados. Los primeros son aquellos que se presentan en el proyecto de elaboración del disfraz mismo, antes de la investidura; estos elementos corresponden al papel permanente del sujeto. Los elementos reforzadores -o defensivos- son aquellos de los que tiene que echar mano el sujeto temporal en el instante de enfrentarse con el (los) destinatario (s). Finalmente, los elementos derivados son, como su nombre lo indica, los que se derivan de la finalidad inicial del sujeto. Con esto último queremos decir que el disfraz puede servir para llevar a cabo un engaño, para el que no fue planeado inicialmente. A esta situación, le hemos denominado uso extensivo del disfraz..

- Respecto a la finalidad del sujeto, consiste en aquello que perseguirá el personaje que se disfraza. En otras palabras, es el objetivo último que se quiere alcanzar utilizando como recurso el disfraz.

- Los destinatarios son aquellos personajes a quienes va dirigido el disfraz, o sea, aquellos que son engañados por el personaje temporal. Los destinatarios están clasificados en principales y secundarios. Los primeros están constituidos por los personajes para quienes fue inicialmente planeado el disfraz con objeto de hacerlos caer en el engaño. Los secundarios son aquellos a quienes el sujeto temporal engaña de paso, para enfrentarse al destinatario principal.

- El reconocimiento estriba en el despojamiento del disfraz, avocando nuestro estudio sobre todo a la manera como se lleva a cabo la identificación del sujeto, ya sea motu proprio (descubrimiento voluntario), o bien por descalificación (cuando el sujeto no consigue a pesar de sus esfuerzos, permanecer encubierto), según sea el caso. Pero siempre se cumplirá la función para la que fue creado el disfraz.

- Lo que hemos denominado estructura del romance, está en virtud de que el lector esté o no al tanto del disfraz; es decir que sea un cómplice o un destinatario más, respectivamente. Se tratará de una estructura aparente cuando el público esté enterado de la existencia del disfraz, ejemplo: La doncella gue-

rrera, El conde Claros, La condesita, Gaiferos, La esposa cautiva, La apuesta ganada.

Cuando el público desconoce que existe el disfraz, nos referimos a la estructura real, porque aquí, al ser engañado, participa como un destinatario más, ejemplo: Las señas del esposo, Bernal Francés, Las dos hermanas y Don Bueso.

Ahora bien, dentro de los romances del disfraz, los hay de engaño propiamente dicho, y de equivoco. Los primeros son aquellos donde el disfraz es voluntario, y los segundos son los que presentan un disfraz involuntario, o sea, cuando no hay planeación del engaño, sino que son las circunstancias o el transcurso del tiempo, los que llevan al personaje permanente a comportarse como personaje temporal sin saberlo. Es el caso de Las dos hermanas y Don Bueso. (Cf. Apéndice p. 189).

- Finalmente, el apartado que se refiere a la intención del autor, fue suscitado por el mensaje que dejó en nosotros el romance, siempre enfocado hacia aspectos moralistas, sea cual sea el asunto de que se trate. Así llegamos a la ideología del narrador plasmada en el romance.

Sin embargo cada romance, al quitarse el disfraz, debido a la lectura detenida del mismo, hizo que la intención inicial de este trabajo se desviara hacia un comentario más natural y espontáneo, aunque tratando de no perder de vista el disfraz, elemento principal de estudio en el corpus de los diez romances elegidos un poco al azar: romances que tuvieran como tema o tocaran de paso el disfraz.

Ese corpus debía ser estudiado siguiendo un orden más o menos coherente: el propuesto en el cuadro presentado como Apéndice.

Tuvimos que quedarnos con sólo tres romances un poco también elegidos al azar dentro de ese reducido corpus. Y nos pusimos a trabajar con el romance que consideramos que tenía como tema central de la anécdota y de la revelación poética, el disfraz: Ese romance fue La doncella guerrera.

Cuando nuestra recepción -y comentario del romance- se orientaba hacia las actitudes de la protagonista disfrazada, y no tanto al disfraz en sí, elegimos dejarnos llevar por la forma como el narrador quitaba y ponía el disfraz a su personaje. El romance develaba, así, poco a poco la intención y creatividad del autor 1/. Y sin descuidar demasiado el disfraz, continuamos estudiando los

1/ Menéndez y Pidal lo había ya comentado y advertido en cierta forma: "El estilo anónimo y colectivo es resultado natural de la transmisión de una obra a través de varias generaciones, refundida por los varios propagadores de ella, los cuales, en sus refundiciones y variantes, van despojando el estilo del primer autor, o autores sucesivos, de todo aquello que no conviene al gusto colectivo más corriente (y al personal más íntimo del poeta también), y así van puliendo el estilo personal, como el agua del río pule y redondea las piedras que arrastra en su corriente" (Menéndez, Pidal, Eslabón...p. 65).

siguientes romances, que se redujeron a dos: El Conde Claros y La Condesita. No tanto por algún orden preestablecido, sino porque el propósito inicial era tratar todos los romances del corpus y a partir de entonces proponer un orden que permitiera llegar a conclusiones más generales. Nos tuvimos que quedar con tres romances.

Resulta que después de releer y estudiar El Conde Claros, sin perder de vista el disfraz, nos perdimos en otros vericuetos: las actitudes del disfrazado en relación a su destinataria; y de pronto nos encontramos comentando la intención moralizante del autor.

Decidimos entonces -mientras las hojas y las horas aumentaban- elegir un tercer romance que, teniendo como elemento importante el disfraz, permitiera a su vez establecer una relación lo más coherentemente posible con los dos romances anteriores. Y nos decidimos por La condesita, romance en el que vimos resumidas tanto una variedad en las actitudes de la disfrazada, como un sin fin de posibilidades moralizantes. Y así pudimos establecer un hilo más o menos conductor para esta tríada de romances, pues teníamos que poner algún día punto final a este trabajo.

La sorpresa se presentó cuando reconocimos un común denominador de estos tres romances: el encuentro amoroso. Y eso fue lo que nos permitió -por suerte- concluir algo sobre los tres romances presentados.

Nos quedamos sólo con estos tres y dejamos los otros siete romances para el experimento que quiera hacer quien se acerque al esquema que proponemos. Lo dejamos como un reto para ver a dónde llega y cuánto se puede alejar del cuadro esquemático, el paciente estudioso que lea este escrito.

Para cada romance trabajamos con una versión modelo y tres o cuatro versiones referenciales o secundarias. La versión modelo fue elegida en función de que presentara con más pormenores el motivo del disfraz; pero vimos que en las restantes versiones las variantes se presentaban no tanto en razón del disfraz mismo, sino en el tratamiento que el narrador daba a sus protagonistas en virtud de las actitudes de que los investía. El poeta se dedicaba a disfrazarlos, más que a mostrar el disfraz. Con esto queremos decir que en cada versión varía la personalidad del disfrazado; a veces el disfraz deja de importar -aunque nunca es olvidado-, y lo que llama la atención es la forma de ser utilizado, ya sea por los protagonistas, o por el autor en su mensaje.

El disfraz, -siempre evasivo- nos llevó a presentar la versión modelo en dos apartados diferentes (I y II). El primero fue guiado por el comentario poético, por la revelación; el segundo intenta una explicación del disfraz en función del orden propuesto en el cuadro (sujeto, función, finalidad, destinatarios, etc., etc.). Pero ambos apartados se tocaban en varios puntos, ineludiblemente; y pese a que tratamos de que en la reiteración del concepto no se repitiera la imagen, ni el con-

texto, no pudimos evitar algunas redundancias. Las versiones referenciales están tratadas de manera más superficial; en realidad nos concretamos a las variantes y constantes que se presentaron tanto en el tratamiento del disfraz, como en las actitudes de los protagonistas y en la intención del poeta.

Todas las versiones presentan, para su estudio, tres etapas de acuerdo con la aparición del disfraz: 1) Pre-disfraz: antes de la investidura; 2) Disfraz: durante la investidura; y 3) Post-disfraz: después de ella.

Tratamos de reunir los puntos de interés de todas las versiones en una Recapitulación (al final de cada capítulo), para que no quedaran volando los análisis particulares a los que nos llevó cada versión.

Se encontrarán también algunas diferencias en el análisis de cada una de las versiones modelo. Ello es muestra de que cada romance, cada versión permite un análisis diferente y que en el Romancero, no hay rigidez alguna. Sino siempre, sobre lo ya dado, se puede crear y comunicar algo nuevo.

ADVERTENCIA

Para agilizar la identificación de las versiones, dentro del texto, les hemos dado nombres arbitrarios; así en el romance de LA DONCELLA GUERRERA, nos referiremos a Don Martinos, Oliveros, Don Marcos; o en el romance de EL CONDE CLAROS, a Galanzuca, Canarias, Elizarda, etc.; según lo permita el caso.

Una referencia más completa -incluyendo el título dado a la versión-, se puede encontrar al inicio de cada uno de los breves comentarios sobre la versión en cuestión, donde ponemos el apellido del recopilador, el lugar en que se recogió la versión y el número de clasificación que guarda en el libro del cual la seleccionamos. Dentro del texto transcribiremos -para facilitar la lectura- sólo el apellido del recopilador y el número de clasificación, ej.: (Alvar, 198 a), (Catalán, 596).

En la lista de abreviaturas (p. 191) aparecen los datos bibliográficos.

CAPITULO I

LA DONCELLA GUERRERA



(VERSION MODELO)

(Don Martinos, Asturias, Alvar, 198 a)

Estaba un día un buen viejo

-Pregonadas son las Guerras

¿Cómo las haré yo, triste

De allí fue para su casa

-¡Reventáres tú, María,

que pariste siete niñas

La más chiquita de ellas

-No la maldigáis, mi padre,

que yo iré a servir al rey

Compraráisme vos, mi padre,

daréisme las vuestras armas,

-Conocerante en los ojos,

Yo los bajaré a la tierra

Conocerante en los pechos

-Esconderélos, mi padre;

-Conocerante en los pies,

-Pondréme las vuestras botas

¿Cómo me he de llamar, padre

-Don Martinos, hija mía,

Y era en palacio del rey,

sino es el hijo del rey

-Tal caballero, mi madre,

-¿En qué lo conocéis, hijo;

-En poner el su sombrero

y en poner de las calcetas,

-Brindaréisla vos, mi hijo,

si el caballero es hembra

El caballero es discreto

-Los ojos de don Martinos

-Brindaréisla vos, mi hijo,

sentado en un campo al sol,

de Francia con Aragón...

viejo, cano y pecador?

echando una maldición

por medio del corazón!

y entre ellas ningún varón.

salió con buena razón.

no la maldigades, non;

en hábitos de varón.

calcetas y buen jubón;

vuesto caballero trotón.

hija, que muy bellos son.

cuando pase algún varón.

que asoman por el jubón.

al par de mi corazón.

que muy menudinos son.

bien rellenas de algodón...

cómo me he de llamar yo?

que así me llamaba yo.

y nadie la conoció,

que della se enamoró.

doncella me pareció.

en qué lo conocéis vos?

y en abrochar el jubón,

¡mi Dios, como ellas las pon!

para en las tiendas mercar;

corales querrá llevar.

un puñal tomó en la man.

roban el alma al mirar.

al par de vos acostar;

si el caballero era hembra,

El caballero es discreto

-Los ojos de don Martinos

-Brindaréisla vos, mi hijo,

Si el caballero era hembra,

El caballero es discreto,

-¿Tú qué tienes, don Martinos,

-Que se me ha muerto mi padre,

si me dieran la licencia

-Esa licencia, Martinos,

Ensilla un caballo blanco,

Por unas veces arriba

por otras veces abajo

-Adiós, adiós, el buen rey,

que siete años le serví

y otros siete le sirviera

Oyólo el hijo del rey

reventó siete caballos

-Allegando ella a su casa,

Pidió la rueca a su madre

-Deja la rueca, Martinos,

que si de la guerra vienes,

-Ya están aquí tu amor,

tal convite non quadrá.

y echóse sin desnudar.

roban el alma al mirar.

a dir con vos a la mar.

él se habrá de acobardar.

luego empezara a llorar.

que te pone a llorar?

y mi madre en eso va:

fuérala yo a visitar.

de tuyo la tienes ya.

y en él luego ve a montar.

corre como un gavián,

corre sin le divisar.

y su palacio real;

doncella de Portugal,

sin non fuese el desnudar.

de altas torres donde está,

para poderla alcanzar,

todos la van abrazar.

a ver si sabía filar,

non te pongas a filar;

a la guerra has de tornar.

los que te quieren llevar.

LA DONCELLA GUERRERAVERSION MODELO

(Don Martinos, Asturias, Alvar, 198 a) */

I

La versión que presentamos trata de la doncella que va a la guerra, tema muy conocido en la poesía popular.

La historia queda resumida a las aventuras que corre una joven-cita que se disfraza de guerrero, y entra a formar parte de la corte real. Suceso que da lugar a que el príncipe se enamore de la dama disfrazada.

El motivo de la doncella que se disfraza ha sido muy gustado en la tradición popular ^{1/}, entre otras cosas, quizá, porque permite darle a la heroína matices en su comportamiento debido a la forma de utilizar el disfraz, la vestimenta, los ajuares; y es la actitud adoptada en el momento que prevalece el disfraz lo que cautiva al narrador del romance y a los lectores. En nuestra versión modelo el disfraz tendrá un lugar preeminente en la anécdota.

Distinguiremos en este romance tres etapas, mismas que tienen lugar en distintos sitios. Cada etapa corresponde a cada una de las fases por las que atraviesa el personaje que se disfraza:

*/ Alvar, El romancero... p. 264

1/ "El tema de esta canción es común a la poesía de muchos pueblos, se encuentra en cantos griegos e ilíricos, en un fragmento bearnés, y especialmente en Italia". (Menéndez y Pelayo. Suplemento... p. 244).

- 1) Etapa de pre-disfraz (Casa paterna)
- 2) Etapa de disfraz (Palacio del rey)
- 3) Etapa de post-disfraz (Retorno a la casa paterna).

ETAPA DE PRE-DISFRAZ: (v. 1-19)

El romance se inicia con una breve introducción narrativa, seguida de un pregón que anuncia la inminencia de una guerra:

Estaba un día un buen viejo sentado en un campo al sol.
 -pregonadas son las guerras de Francia con Aragón...

A continuación tenemos la queja o lamento del viejo padre en una forma enumerativa ^{1/}, es decir, insistente:

-¿Cómo las haré yo, triste viejo cano y pecador?

Después de una breve transición espacial, aparecerá una maldición; pero no es sino hasta el siguiente verso cuando se nos introduce ya a la trama, al hacerse explícita la maldición a la mujer que no ha parido hijo varón:

De allí se fue para su casa echando una maldición:
 -Reventares tú, María por medio del corazón:
 que pariste siete hijas y entre ellas ningún varón.

^{1/} La enumeración es un recurso que permite nombrar los elementos más representativos ya sea del sujeto o del incidente que se está narrando. "Así puede describir, desglosar, informar, caracterizar o ambientar, al mismo tiempo que colma nuestro deseo de nombrar y detallar una realidad, respondiendo a necesidades tanto del creador o cantor como del oyente. Cuando se enumera se expresan a la vez semejanzas y diferencias entre las varias partes del todo que se está descomponiendo y también se está plasmando ese todo con singular relieve". (Díaz Roig, El romancero... p.125)

Las palabras que ha pronunciado el padre dan lugar a que la más chiquita de las hijas ^{1/} participe en el diálogo para eximir de la culpa a la madre. La réplica es presentada por medio de una repetición ^{2/} que calla definitivamente el padre:

La más chiquita dellas salió con buena razón.
 -No la maldigáis, mi padre no la maldigades, non.

La solución que propone la doncella:

que yo iré a servir al rey en hábitos de varón,

restaurará el equilibrio: por una parte redime a la madre, y por otra, abre la posibilidad al padre de ser representado en la guerra, y cumplir así con las normas que la sociedad le imponía.

La doncellita va a encarnar a un guerrero y a tomar parte en un rol que no le correspondía por su propia naturaleza femenina. Pero ella misma sugiere la vestimenta que habrá de usar, enumerando los atavíos necesarios para ocultar su cuerpo:

-Compraréisme vos, mi padre, calcetas y buen jubón;
 daréisme las vuestras armas, vuestro caballo trotón.

^{1/} Es un tópico muy utilizado en la tradición popular que el hijo menor sea el elegido para realizar la empresa salvadora.

^{2/} Díaz Roig explica la repetición en los siguientes términos: "La repetición es quizás el recurso más usado en la poesía popular; además de responder principalmente al placer estético que supone la reiteración, tiene muchas veces un valor expresivo, cuando denota emotividad, y un valor significativo particular, cuando se utiliza para destacar un concepto". (Díaz Roig, El romancero ...p. 23). Es este último el caso de nuestro ejemplo, que se presenta por medio de una repetición parcial; la cual consiste -según dicha autora- en quitar o añadir algo sin que esto afecte al paralelismo conceptual entre ambas expresiones.

El padre empieza a considerar los impedimentos para que su hija pueda desempeñar adecuadamente el papel de guerrero. Las objeciones, que expresan las causas por las que puede ser reconocida, forman una serie enumerativa ^{1/}:

-Conoceránte en los ojos,	hija, que muy bellos son
...	
-Conoceránte en los pies,	que muy menudinos son
...	
-Conoceránte en los pechos	que asoman por el jubón.

Los argumentos que da la hija dejan ver que tiene medios para ocultar los pechos y los pies, gracias al vestuario:

-Esconderélos [los pechos] , mi padre, al par de mi corazón	
...	
-Pondréme las vuestras botas	bien rellenas de algodón

La protagonista debe negar su condición femenina: esconder los senos y deformar sus pies para convertirse en varón, que es quien debía cumplir una función guerrera. Suprime su naturaleza femenina para encarnar los ritos de la costumbre. El disfraz puede disimular el cuerpo, pero no ocultar la verdadera personalidad que asoma por los ojos. La misma réplica de la hija a la objeción del padre apunta ya, poéticamente, la poca eficacia del recurso que utilizará para ocultarlos:

-Conoceránte en los ojos	hija, que muy bellos son
-Yo los bajaré a tierra	cuando pase algún varón.

Típica actitud del comportamiento femenino.

^{1/} Dicha autora llama a este tipo de romances, concéntricos, por que usan sistemáticamente la repetición como una manera particular de estructurar la narración... "el núcleo gira sobre los mismos motivos fundamentales, que se reiteran en cada parte de la secuencia o en cada secuencia". (Ibid, p. 65).

Una vez adjudicada la personalidad guerrera, la hija inquiere enfáticamente al padre sobre el nombre que ha de emplear en su nueva diligencia:

-¿Cómo me he de llamar, padre, cómo me he de llamar yo?

La respuesta explicativa del padre reafirma la función conferida a la hija de representarlo en la corte del rey:

-Don Martinos, hija mía, que así me llamaba yo.

Hasta aquí la primera etapa, que nos presenta a la doncella en su estado original, es decir, como sujeto permanente; ya que no obstante se lleve a cabo la preparación del disfraz, sigue siendo la hija de familia que aún no abandona la casa paterna. Esta etapa corresponde a las circunstancias por las que la doncella se ve impelida a adoptar un disfraz.

ETAPA DE DISFRAZ: (v. 20-48).

Sin ninguna transición espacial o temporal, se presenta la introducción anecdótica en la segunda etapa -que se desarrolla en el palacio del rey-, explicando por medio de una antítesis ^{1/} la obtención de un éxito a la par de la existencia de una situación de peligro:

Y era en palacio del rey,	y nadie la conoció
sino es el hijo del rey	que della se enamoró.

^{1/} La antítesis es un recurso que enfrenta dos conceptos que tienen algo en común y algo que los distingue; es decir que hay un común denominador junto con el sentido distintivo que la oposición suele tener: "los términos opuestos son los polos extremos de un eje totalizador que representa lo que hay de común entre los miembros de la oposición". (Díaz Roig, El romancero... p. 91).

En esta etapa se inicia el proceso de descubrimiento de la protagonista encubierta, pues debido a que no logra ocultar su condición femenina, cautiva irremediabilmente al hijo del rey, quien empezará a dudar de la apariencia de "don Martinos". Aquél hace a su madre partícipe de sus inquietudes, con lo que apresurará el proceso de prueba a que será sometida la doncella:

-Tal caballero, mi madre,	Doncella me pareció
-¿En qué lo conocéis, hijo	en qué lo conocéis vos?
-En poner el su sombrero	y en abrochar el jubón
y en poner de sus calcetas	¡mi Dios, como ella las pon!

Es, paradójicamente, la forma de utilizar el disfraz, las actitudes que no se pueden ocultar, lo que hace al príncipe desconfiar de la condición masculina de don Martinos.

La ampliación en la enumeración (¡mi Dios, como ella las pon!) pone en evidencia el motivo temático de sus maneras femeninas. La interjección poética es irrefutable.

La madre indica al hijo cómo poner a prueba a la doncella al aconsejarle que provoque la manifestación de su natural femeneidad. Esta parte (las pruebas), consta de tres secuencias, y, a su vez, cada secuencia está constituida por el consejo de la madre, la prueba en sí y la queja del hijo; excepto la tercera secuencia, donde ya no saben las quejas del mismo, pues la doncella abandonará la escena, y el disfraz.

El consejo consta de una repetición textual ^{1/}, combinada con un verso que varía según la prueba:

-Brindaréisla vos, mi hijo,	para en las tiendas mercar
...	
-Brindaréisla vos, mi hijo,	al par de vos acostar
...	
-Brindaréisla vos, mi hijo,	a dir con vos a la mar.

Aquello que resulte de la prueba, es decir lo que podría delatar a la doncella, presenta también el mismo recurso:

- si el caballero es hembra	corales querrá llevar
...	
- si el caballero es hembra	tal convite non quedrá.
...	
- si el caballero es hembra	él se habrá de acobardar.

El resultado de cada prueba se expresa formalmente de la misma manera:

El caballero es discreto	y un puñal tomó en la man.
...	
El caballero es discreto	y achóse sin desnudar.
...	
El caballero es discreto	luego empezara a llorar.

La queja del príncipe aparece repetida textualmente después de las dos primeras pruebas; es una especie de estribillo que abre la secuencia inmediata posterior:

-Los ojos de don Martinos roban el alma al mirar.

1/ Consiste en la repetición sintáctica y semántica "de uno o varios versos por uno de los interlocutores, repetición que suele constituir una buena parte del parlamento de un personaje, en el pasaje dialogado". (Díaz Roig, El romancero..., p. 59).

La doncella ha asimilado junto con el disfraz, las características propias del guerrero: valentía, discreción, mesura, pero fundamentalmente se vale de la astucia. Recuérdese que la astucia es colateral al engaño, son río y agua, forma y contenido.

Es la astucia la que permite a nuestra protagonista salir triunfante de la primera prueba eligiendo el puñal. En la segunda, emplea el mismo mecanismo, pues acepta ejecutar la acción que se le impone, pero se las ingenia para acostarse encubierta.

La prueba final, donde el requisito es precisamente despojarse de su vestimenta para entrar al mar, es la que cierra la serie de secuencias aproximando el desenlace.

Ya antes hicimos mención del elemento poético contenido -desde la primera etapa- en el motivo de los ojos como obstáculo insalvable para el cumplimiento de la finalidad de la protagonista. Son precisamente los ojos los que darán ocasión a que el príncipe termine prendándose de ella; primero -quizá-, por esa actitud femenina de esconderlos, y segundo, porque a pesar de ello el hijo del rey logra atrapar -sin duda- alguna de sus miradas.

Al final será precisamente un recurso femenino (el llanto), lo que le permitirá a la doncella salir también avante -relativamente- en la última prueba. Este ardid lleva al príncipe a preguntar

desconcertado por el motivo del llanto de don Martinos, abriendo, así, la posibilidad para que la doncella guerrera pueda dar como pretexto la muerte del padre y la gravedad de la madre. Inventa una buena justificación para huir; ha llegado el momento en que no puede ya disimular su personalidad real, y vuelve a emplear la astucia:

-¿Tú qué tienes, don Martinos	que te pone a llorar?
-Que se me ha muerto mi padre	y mi madre en eso va
si me diera licencia	fuérala a visitar.
-Esa licencia, Martinos	de tuyo la tienes ya.
Ensilla un caballo blanco	y en él luego se ve [sic] a montar.

El tópico formulístico que sigue a continuación sirve para dar la idea de prisa, de ansiedad, con que la doncella -aún don Martinos- emprende la huida:

Por unas vegas arriba	corre como un gavián,
por unas vegas abajo	corre sin le divisar.

Pero, a pesar de la contradicción que acepta el romance ["sin le divisar"], la doncella no se ha alejado lo suficiente del príncipe, como para que éste desde su alta torre no pueda escuchar la revelación de quién es en realidad con Martinos, y cuál es la causa que le impide seguir cumpliendo con el objetivo propuesto:

-Adiós, adiós, el buen rey,	y su palacio real;
que siete años le serví	doncella de Portugal

y otros siete le sirviera sí non fuese el desnudar. 1/

Pero ni tardo ni perezoso, el príncipe enamorado, una vez corroborada su duda y sin más impedimentos que lo orillen a seguir fingiendo sus naturales sentimientos, se dispone a darle alcance:

Oyólo el hijo del rey de altas torres donde está,
reventó siete caballos para poderla alcanzar.

El narrador muestra la intensidad del deseo del enamorado y su esfuerzo por alcanzarla, con ese imponente tópico tan empleado en la épica, consistente en correr un caballo a tal grado que quedaba inservible. El príncipe reventó siete.

ETAPA DE POST-DISFRAZ: (v. 49-53).

Sin ninguna introducción anecdótica se presenta a la doncella llegando al hogar paterno. En esta etapa se plantea la nueva situación de la mujer que ha llevado a cabo con éxito su actuación guerrera, su rol masculino. Primero que nada está el reencuentro con su antigua condición femenina al pedir ser reincorporada a las labores propias de su sexo:

Allegando ella a su casa, todos la van a abrazar.
Pidió la rueca a su madre a ver si sabía filar 2/

-
- 1/ La función del disfraz estriba en salvar el honor del padre cumpliendo con el rey. La resistencia a ser descubierta también implica el riesgo de violación. Su huida se justifica aquí por el miedo a la violación y porque además tiene que ser en la casa paterna, bajo la protección del padre, que debe encontrarse con su futuro esposo.
- 2/ Lo de la rueca indica que la profesión masculina que adoptó era temporal y no anuló sus dotes femeninas (indispensables para ser esposa).

Sin embargo insistimos en que es una situación diferente a la que anteriormente existía -precedente a su participación en la corte-, porque la afición que muestra el príncipe por ella representa una modificación en su estado de doncellez: su regreso a palacio, pero con su verdadera identidad; lo cual no viene a ser otra cosa que la reafirmación de su condición femenina:

-Deja la rueca, Martinos,	non te pongas a filar;
que si de la guerra vienes,	a la guerra has de tornar.
Ya están aquí tus amores,	los que te quieren llevar.

La invita a participar en una nueva guerra: la del amor. La doncella reafirma, asume en una forma amplificada, su femeneidad.

II

EL DISFRAZ. Naturaleza y funciones

El sujeto que adopta un disfraz es una mujer, hija de familia; forzada a tomar la determinación de ocultarse bajo una vestimenta militar. El tipo de disfraz lo constituye un uniforme de soldado, y aunque la doncella guarnece voluntariamente su condición femenina, la elección está forzada por las circunstancias. No es un disfraz elegido para lograr un fin personal, sino con el objeto de obtener algo para una tercera persona; en este caso se trata de defender a la madre y colaborar con el padre en su empresa de quedar honrado ante los ojos del rey. Es este el motor del disfraz, la causa generadora que transformará a la doncella en guerrero.

La función principal del disfraz es encubrir el sexo para poder cumplir con la finalidad a alcanzar por el sujeto, que consiste en servir al rey en nombre de su padre.

Los destinatarios del engaño se dan en tres diferentes planos: por un lado está la corte real, que abarca el conglomerado inicial al cual la doncella debe convencer de que es un guerrero igual a todos. De este conjunto se desprenden dos personajes que tratarán de descubrirla: uno es el hijo del rey, empecinado en que el objeto de su enamoramiento no es un recio caballero sino una dulce dama que "roba el alma al mirar".

El otro personajes en cuestión está representado por la reina madre, quien desempeña el papel de cómplice y consejera del príncipe, su hijo; y es quien da las claves para desésmascarar a don Martinos en el proceso de prueba al que tendrá que sujetarse para salir con éxito de su empresa.

Existen dos elementos de engaño: accesorios y reforzadores. Los primeros corresponden al papel permanente del sujeto, que es en realidad -por orden cronológico y lógico- la etapa de pre-disfraz. En nuestro romance aparte del vestuario, obviamente, son también elementos accesorios la previsión del nombre y la planeación de los recursos posibles para evitar que la doncella sea descubierta: el jubón, las botas, bajar los ojos.

Los elementos reforzadores (o defensivos) del engaño pertenecen al papel temporal de la doncella es decir, al momento en que está aparentando ser otro personaje. Esta es la etapa de disfraz propiamente dicha. En este romance se encuentran como elementos reforzadores: elegir el puñal, ingeniárselas para no desvestirse, inventar la muerte del padre y pronosticar la gravedad de la madre. Estos elementos tienen la función de mantener encubierta a la sujeto durante la situación de peligro.

Los elementos reforzadores se utilizan cuando la etapa de reconocimiento está próxima; la prueba de ello es que cuando uno de estos elementos falla se produce inmediatamente el descubrimiento. Es esta la etapa de post-difraz: cuando la doncella recupera su personalidad verdadera ante los ojos del destinatario. Es el momento del encuentro.

En este romance encontramos cuatro diferentes tipos de relación entre la sujeto y los demás personajes que aparecen en escena:

- 1) De oposición: con el ejército. Tiene que engañar con su disfraz a toda la corte, que representa un medio hostil.
- 2) De antagonismo:
 - con la madre del príncipe. Es la que planea las pruebas; ello implica una lucha entre ingenios femeninos, donde la estrategia de la reina va a ser superior a la defensa de la doncella.
 - con el hijo del rey. Es quien lleva a cabo las pruebas, y quien orilla a don Martinos a descubrirse. Aquí hay un

ataque-defensa, debido a que el príncipe, empujado por el amor que siente, se aferra a luchar contra la doncella para confirmar su sospecha.

3) De complicidad:

con el padre. Vemos que éste acepta la sugerencia de reemplazar al hijo que no tuvo. Hay, sin embargo, un elemento de obstrucción encarnado en las objeciones que pone el mismo padre, y que la hija vence mediante el ingenio.

4) De protección:

a la madre. Es para salvarla, o redimir-la de los insultos del padre, que la doncella decide sustituir al hijo que aquélla no tuvo.

Este romance presenta una estructura aparente, debido a que el público sabe que se trata de un disfraz. Por un lado sigue con atención las acciones del destinatario principal -el hijo del rey- en su intento por descubrir a la doncella disfrazada. Al lector le preocupa cómo enfrentará aquél el ocultamiento, qué pasos seguirá para impedir que la doncella, de quien se ha enamorado, continúe fingiéndose un guerrero inalcanzable.

Por otro lado, el lector sigue de cerca el proceso de ocultamiento desde el punto de vista de la doncella, sobre todo cuando se presentan los obstáculos que ésta tiene que sortear. El lector establece una relación de solidaridad con la doncella, puesto

que desea la buena fortuna de ésta y espera que cumpla con su finalidad.

Dado que el lector conoce tanto al personaje permanente o real -hija de familia-, como al temporal -guerrero-, y asimismo la intención del destinatario -príncipe-; el lector, pues, sólo participa del suspenso que se produce en la situación de peligro en que se encuentra la doncella. El lector se emociona, pero no le causa sorpresa el descubrimiento.

La doncella guerrera tiene una victoria que a primera vista puede parecer incompleta, ya que no le es posible mantenerse disfrazada. Sin embargo, si retomamos lo que hemos considerado como finalidad del personaje disfrazado, vemos que su éxito fue rotundo (servir al rey engañando a la corte). Pero el hecho de que ahora sea descubierta por el príncipe "enamorado", pasa al plano principal. El narrador se aprovecha de la oportunidad propiciada por el disfraz para intercalar una nueva acción amorosa que haga más atractiva la historia. El príncipe, por amor, intuye y descubre la femineidad de la doncella.

La intención manifiesta en el romance, se cumple plenamente en la etapa temporal del sujeto: la doncella consigue su objetivo inicial, que es restablecer la honra del padre y reivindicar la condición femenina. Logra, además, conservar la virginidad. Este último elemento es indispensable en un romance considerado

plenamente novelesco ^{1/}. El gran peligro que corre la doncella no es que se entere el príncipe de que su vasallo lo engañó (esto no se apunta una sola vez en el texto), sino que lo que la acecha es su deshonra como mujer: puede ser forzada o murmurada si se descubre y queda al alcance del príncipe o los soldados. Lo que propicia el descubrimiento es el amor, y como sería un amor deshonoroso el ser violada en la guerra, he ahí la importancia de que regrese sana y salva para volver a ser la hija de familia que se pide honrosamente en matrimonio. El lector queda satisfecho con ese final que restaura a la doncella como hija de familia y futura princesa.

La función del disfraz (encubrir el sexo), así como la finalidad del sujeto (engañar a la corte) e incluso el motor inicial (maldiciones del padre) dejan de tener importancia al lado de los intentos del príncipe por hacer que el guerrero disfrazado se manifieste como mujer.

Podemos decir que el tema del romance, tema amoroso a fin de cuentas, gira alrededor del disfraz y que la finalidad de éste es sólo un resorte para el juego amoroso que se desprende. Indudablemente que se hacía más atractivo el ocultamiento de la identidad dentro de una lucha amorosa que como simple soporte del honor caballeresco... El amor es lo que hará que el disfraz falle.

^{1/} En "el romancero que se suele denominar 'novelesco', (es) donde más de advierte la influencia de temas baladísticos europeos (...) con frecuencia el móvil erótico encuentra expresión en relatos de amores furtivos por encima de las convenciones sociales, en los que actúan infantas y damas alegremente despreocupadas (...) y caballeros osados..." (Di Stefano, El romancero, pp.48-51).

LA DONCELLA GUERRERA

(Oliveros, Santander, Alvar, 198 b)

Mandó el rey que pregonaran
cada una de las casas

-No reventaras, María,
que has tenido siete hijas

Bien lo oía la pequeña,

-Eso no lo diga, padre,
que si no ha tenido hitos
si se los hubiera dado

Yo me iré a servir al rey

-Tienes la color muy blanco

-Yo me la pondré morena

-Tienes los cabellos largos

-Yo me los recortaré

-Tienes los pechos crecidos

-Ya me comprará mi madre
y apretaré los mis pechos

Y a la puerta del rey, padre,

-Oliveros, hija mía,
con el hijo del rey, hija

Con él come, con él bebe,

De seis años para siete

-Oliveros, madre mía,

-En qué lo conoces, hijo

-En poner de su zapato

y en poner de su sombrero

-Llevarásla tú, hijo mío,
si Oliveros es mujer

Todos apalpan las cintas

-Llevarásla tú, hijo mío,

Todos destrozan los linos

-Llevarásla tú, hijo mío,
si Oliveros es mujer

y que echaran un pregón
que le dieran un varón.

a un lado del corazón,
y entre ellas ningún varón.

bien lo oía la mayor.

eso no lo diga, no,
no se los daría el Señor,
les tuviera como a nos.

para nombre de varón.

para nombre de varón.

para nombre de varón.

para nombre de varón.

para nombre de varón.

un bujetillo cordón

al lado del corazón,

¿cómo me he de llamar yo?

hija del conde mayor;

ten poca conversaci6n.

con él duerme en el colch6n.

el rey se lo conoci6.

mi, mujer me paraci6.

y en qué lo conoces sol?

y en poner de su jub6n,

que le pone con dolor.

a las tiendas a emplear,

las cintas irá a apalpar.

y Oliveros un puñal.

a los linos arrancar.

Y Oliveros mucho más.

una tarde a merendar,

en el suelo se ascantar4.

Todos se asientan en el suelo y Oliveros de pie está.
 -Llevarásla tú, hijo mío, a los ríos a nadar,
 si Oliveros es mujer no se querrá desnudar.
 Todos se quitan la ropa y Oliveros a llorar.
 -¿Por qué tienes, Oliveros, que tan mal contento estás?
 -Tengo mi padre finando, mi madre para finar.
 Si usted me diera licencia los iría a visitar.
 -La mi licencia, Oliveros, tú ya la tienes allá.
 -Quédese con Dios, buen rey y los que con usté están,
 que siete años sirvió su padre una doncellita real.
 Reventó siete caballos y no la fue de alcanzar.
 -Buenos días tenga, padre y los que con usté están.
 -Si vienes con honra, hija, trataráste de casar.
 -Vengo con honra, mi padre, como cuando fui de acá.
 Buenos días tenga, madre, y los que con usté están.
 -Si vienes con honra, hija, trataráste de casar.
 -Vengo con honra, mi madre, como cuando fui de acá.
 Déme la camisa, madre, que yo me quiero mudar;
 déme una rueca, mi madre, que tengo gana de hilar.
 Y entre estas palabras y otras el hijo del rey llegar.
 -Buenos días, señor conde, y los que con usté están.
 -Buenos días, señor rey, si hay alguna novedad.
 -La novedad que traigo ésa la voy a explicar,
 que vengo a buscar su hija para con ella casar.
 -Mi hija es muy pobre para con el rey casar.
 -Sea pobre, sea rica, yo la tengo de llevar.

LA DONCELLA GUERRERA

(Oliveros, Santander, Alvar, 198 b) */

ETAPA DE PRE-DISFRAZ. (v. 1-19)

En esta versión el pregón va acompañado de la imposición del rey:

-Mandó el rey que pregonaran y que echaran un pregón...
 cada una de las casas que le dieran un varón.

Este elemento da un carácter nuevo a la etapa de pre-disfraz. La imposición explícita agrava aún más la delicada posición del padre: un conde mayor que no tiene un hijo que prolongue simbólicamente su presencia ante el rey. Y emitirá el reproche:

-No reventaras, María, a un lado del corazón
 que pariste siete hijas y entre ellas ningún varón.

Esta situación de desamparo se hace todavía más trágica por la intervención del elemento divino como causa de la carencia que motiva la maldición del padre. Es la doncella quien en defensa de su madre replica que el responsable es Dios, y por lo tanto nadie debe ser maldecido:

-Eso no lo diga, padre, eso no lo diga, no,
 que si no ha tenido hijos no se los daría el señor.

*/ Alvar, El romancero...p. 265.

La doncellita reivindica, con ese grito de defensa, a la madre.

Ya en el inicio de la metamorfosis, cuando entra en escena el disfraz ("yo me iré a servir al rey-para nombre de varón"), vemos que las objeciones del padre se refieren todas ellas a aspectos físicos, factibles de ser ocultados por el maquillaje, la mutilación, el ceñimiento:

-Tienes la color muy blanca...

...

-Tienes los cabellos largos...

...

-Tienes los pechos crecidos....

A las objeciones se inserta un elemento original, que consiste en la advertencia del padre acerca del posible enamoramiento del príncipe.

-Con el hijo del rey, hija, ten poca conversación 1/

Es un consejo para que pueda permanecer oculta. Esta advertencia suple al motivo del peligro que representa -en la versión de Don Martinos (Alvar, 198 a)- mostrar los ojos; y también se puede considerar como una prueba de lo irresistible que podría parecer la doncella a los ojos del príncipe. La observación del padre podría haberse referido a todos los soldados en general, pero el narrador intercala un personaje que propicie la peripecia en una forma más artística, pues el rango mayor del príncipe acrecienta el peligro, ya que si bien la doncella con su ingenio, se las

1/ Además el motivo sirve como un "anticipo" -al lector- del verdadero tema del romance, que no es la guerra, como podría pensarse, sino el amor.

arreglaría para eludir al ejército entero, con el hijo del rey, aunque tuviera "poca conversación", se vería forzada a hacer mayores concesiones.

ETAPA DE DISFRAZ (v. 20-43)

En esta versión se hace mención al tiempo que dura la estrecha cercanía:

Con él come, con él bebe	con él duerme en el colchón
de seis años para siete <u>1/</u>	el rey se lo conoció.

No se trata sólo de una sospecha; él ya descubrió por fuerza de las circunstancias cotidianas, que se trata de una mujer. Y la transición, más que hacer referencia a los siete años transcurridos, da movimiento a la acción y nos deja intuyendo un súbito pero lento enamoramiento.

Las quejas emitidas por el hijo del rey no presentan variedad alguna con respecto a la versión anterior. Pero sí la hay en la respuesta que da éste a su madre cuando ella pregunta por las razones que lo hacen dudar:

-En poner de su zapato	y en poner de su jubón
y en poner de su sombrero	que le pone con dolor.

1/ Este verso es una aplicación de la fórmula "siete leguas anduvieron... de las siete pa' las ocho...", que indica una transición entre una situación tranquila y la entrada de una situación crítica.

Si recordamos la versión anterior, lo que atrae la atención del hijo es algo erótico-femenino, algo más poético también: "y en poner de sus calcetas imi Dios! como ella las pon". En este verso de la versión modelo, el príncipe se fija en la actitud de coquetería y femeneidad con que la doncella oculta los ojos y deja ver cómo sus manos moldean la calceta sobre la pierna.

En cambio, en la versión protagonizada por Oliveros, vemos que el hijo del rey mira el gesto, el rostro no encubierto 1/. El narrador nos habla de una actitud de dolor descubierta por el hijo del rey. ¿Cómo es que un caballero deja entrever señales de dolor en el arduo y común ejercicio de la guerra? ¿Es esta actitud de debilidad lo que hace sospechar al príncipe? Quizá estas preguntas las responda el propio desarrollo del romance. Pero lo que podemos afirmar es que la doncella se delata nuevamente en forma involuntaria, mucho antes de la prueba final.

Sin embargo, en el momento de la representación, cuando sabe que está corriendo un riesgo, no vacila en adoptar formas francamente masculinas; y así, en la primera prueba Oliveros se encamina directamente hacia el puñal, haciendo caso omiso de las cintas, acción en que no lo imitan, por cierto, los demás caballeros:

Todos palpan las cintas

y Oliveros un puñal.

1/ Recuérdese que el motivo de ocultar los ojos no aparece en las objeciones del padre.

Antes de entrar en la situación de peligro, es decir el tener que desnudarse, la doncella tiene que pasar una prueba de fuerza física. Recuérdese que el príncipe descubre en ella una actitud que podría interpretarse como carencia de valor o de amor a la batalla. De esta segunda prueba la doncella logra también salir con éxito:

Todos destrozan los linos y Oliveros muchos más.

La tercera prueba es, según podemos interpretar, de resistencia:

Todos se asientan en el suelo y Oliveros de pie está.

El narrador ha elegido las pruebas que confirman que no se trata de un dolor generado por la falta de fuerza o valor, ni tampoco por debilidad o incapacidad para ejercer la guerra.

En los resultados de las pruebas, son los soldados quienes -anti-téticamente- se conducen con maneras femeninas, resaltando aún más la apariencia masculina de Oliveros, y la insistencia del narrador en la pareja antagónica de debilidad-fuerza que ha sido su hilo conductor.

Por fin llegamos a la prueba que implica la situación de mayor peligro: ir a los ríos o nadar. Sin embargo la doncella sale avante con el mismo recurso que la heroína de la versión anterior,

llora, y ante la pregunta del príncipe:

-¿Por qué tienes, Oliveros, que tan mal contento estás?;

pone el mismo pretexto para solicitar licencia y ausentarse. Y ya en la huida, cuando declara su verdadera identidad, recalca que nunca perdió ni un poco su condición de mujer:

-que siete años sirvió su padre una doncellita real.

Si relacionamos esto último con la manifestación anterior de dolor, podríamos pensar que se trata de un lamento porque añoraba su lejana condición femenina; y al esforzarse tanto en demostrar un valor al que no está acostumbrada, siente nostalgia por la pérdida temporal de su condición real. El dolor y el desgano pueden también ser resultado de la nostalgia.

ETAPA DE POST-DISFRAZ. (v. 44-58).

En la etapa de post-disfraz, el padre, antes que nada, pregunta a la hija si vuelve con honra, para poder casarla como correspondería a una hija de familia. La doncella, una vez que garantiza dos veces su virginidad, pide quitarse el disfraz y mudarse a su antigua condición. En segundo término pide la rueca, pero no para comprobar que seguía siendo mujer, sino para realizar algo anhelado durante largo tiempo:

-Deme una rueca, mi madre que tengo gana de hilar.

Ahora nos explicamos mejor ese "dolor" que manifestaba la dama al ponerse el sombrero -característica usanza masculina- y adoptar un papel que no le correspondía.

El final es el mismo que en la versión anterior: la llegada del príncipe y la petición de mano de la dama; sólo que aquí el pasaje es más largo, está saturado de saludos corteses y explicaciones anunciadas. Pero seguramente la nostálgica doncellita abandonará el hogar paterno "para con el rey casar".

LA DONCELLA GUERRERA

(Don Marcos, Palencia, Alvar, 198 c)

-¡Oh, malhaya la condesa,
De nueve hijas que ha tenido

Y la hija más pequeña,
-Deme usted arma y caballo,
-¿Dónde has de ir tú, hija mía?

Tienes el pecho abultado
-Agujetas quiero, padre,
para estrechar mi pecho

Se ha ido para la sala,
y una chaquetilla corta

Se ha ido para la guerra
Todos se quedan llorando
En el medio del camino

-¿Cómo me he de llamar, padre,
-Don Marcos te llames, hija,

Cuando al cabo de algún tiempo
-De amores me muero, madre,
que los ojos de D. Marcos
-Convidala tú, hijo mío,
que si ella fuera mujer

Los otros caballeros,
y el caballero D. Marcos,
-De amores mu muero, madre,
que los ojos de D. Marcos
-Convidala tú, hijo mío,
que si ella fuera mujer

Los otros caballeros:
y el caballero D. Marcos:
-De amores me muero, madre,
que los ojos de D. Marcos

que no lo sea de Dios!
en ellas ningún varón.

de estatura la mayor:
que a la guerra voy por vos.
¿Dónde has de ir tú, hija, no?

y estrechito el corazón.
agujetas quiero yo
y ensanchar mi corazón.

se ha puesto un buen pantalón
que al sol quita el resplandor.
y su caballo aparejé.
y ella con tanto valor.

se la olvida lo mejor:
cómo me he llamar yo?
porque así me llamaba yo.
de ella el rey se enamoró.

de amores me muero yo,
de mujer, que de hombre no.
a las huertas a pasear,
a las manzanas se irá.

cortar y comer manzanas,
cortar y dar a las damas.
de amores me muero yo,
de mujer, de hombre no.
a las tiendas a comprar,
a los corales se irá.

¡Vaya unos lindos corales!
¡Vaya unos lindos puñales!
de amores me muero yo,
de mujer, que de hombre no.

-Convidala tú, hijo mío,
que si ella fuera mujer
-Soy doliente de cabeza
y por dar gusto a mi rey
-De amores me muero, madre,
que los ojos de D. Marcos
-Convidala tú, hijo mío
que si ella fuera mujer
-Cartas van y cartas vienen,
que está mi padre muriendo
Tres años sirviendo al rey,
no siendo el hijo del rey

a los baños a bañar,
se tendrá que desnudar.
y no me puedo bañar
los pies me voy a lavar.
de amores me muero yo,
de mujer, que de hombre no.
a la tu cama a dormir,
se tendrá que descubrir.
cartas de amorosidad,
y mi madre al espirar.
ninguno me conoció,
que de mí se enamoró.

LA DONCELLA GUERRERA(Don Marcos, Palencia, Alvar, 198 c) */

ETAPA DE PRE-DISFRAZ. (v. 1-15).

En esta versión, después de la consabida maldición del padre:

-Oh malaya la condesa, que no lo sea de Dios,

inmediatamente interviene la doncella, hija menor de nueve hermanas -pero de "estatura la mayor" ^{1/}- y exige armas y caballo. Se omite la defensa verbal de la madre; y se entra directamente al asunto de incumbencia.

-Deme usted arma y caballo que a la guerra voy por vos ^{2/}

El primer obstáculo que presenta el padre es la prominencia de los pechos, añadiendo un elemento privativo de la mujer: su debilidad, su fragilidad:

-Tienes el pecho abultado y estrechito el corazón.

Pero la dama, rotunda, casi da la orden de que le sea investido

*/ Alvar, El romancero..., p. 266 .

- 1/ Quizá tenga relación con el sentido que se da a este concepto como sinónimo de estaturamoral, es decir, de altas aspiraciones.
- 2/ Es hasta ahora cuando sabemos que el motivo de la imprecación del padre y de la inmediata intervención de la hija, es la necesidad de ir a la guerra.

el disfraz, utilizando una repetición que da muestra del carácter impositivo de esta dama-guerrera:

-Agujetas quiero, padre, agujetas quiero yo...

La vemos ya disfrazada, totalmente compenetrada con el personaje que va a representar. Este nuevo matiz es de lo más sugerente: la nueva actitud definitivamente viril y nada débil que da un tono particular a la forma de utilizar el disfraz.

La explicación o réplica que da la doncellita al padre es de lo más recia y convincente:

-para estrechar mi pecho y ensanchar mi corazón.

En una metáfora da la solución; mezcla en un sólo mortero lo físico y la apostura varonil que adoptará en su enfrentamiento con los destinatarios del engaño.

Ella no pide el vestuario al padre; se lo proporciona por sí misma:

-Se ha ido para la sala se ha puesto un buen pantalón. 1/

Pero el verso que viene a continuación hace perder toda rudeza

1/ ¿No empleamos ahora 'se puso los pantalones' como sinónimo de envalentonarse y mostrar lo que se tenía oculto? ¿No podríamos entrar aquí en un juego que muestra que lo que se oculta es la realidad? Esto último se verá con más detalle en la doncella de la siguiente versión: Alvar, 198 d.

al personaje:

y una chaquetita corta que al sol quita el resplandor.

Y sin más transición se nos presenta a la nueva protagonista rumbo a preparar "su" caballo porque ya marcha para la guerra:

Se ha ido para la guerra y su caballo aparejó

Se hace referencia directa a la manifestación de valor de la hija frente a la debilidad de la familia abandonada:

Todos se quedan llorando y ella con tanto valor.

Y en el arranque voraz hacia lo anhelado en ese momento 1/ olvida lo más importante, el nombre. Nuevamente -como en las versiones anteriores- se hace referencia al carácter que reviste la necesidad del disfraz en el proceso de representación del padre en la guerra; es decir, del honor caballeresco:

En el medio del camino se le olvida lo mejor
 -¿Cómo me he de llamar, padre, cómo me he de llamar yo?
 -Don Marcos, hija mía, porque así me llamaba yo

El padre no se olvidará de poner énfasis en su simbólica presencia en la guerra.

1/ Nos preguntamos por qué lo anhelará. Esto representa un cambio considerable en el tratamiento de la utilización particular del disfraz.

ETAPA DE DISFRAZ. (v. 16-40).

Igualmente que la doncella, el narrador lleva prisa, y entra sin preámbulos a decirnos que el hijo del rey se encuentra ya enamorado de ella:

Al cabo de algún tiempo de ella el rey se enamoró.

Y aunada a la queja del hijo se encuentra una afirmación:

De amores me muero, madre, de amores me muero yo,
que los ojos de Don Marcos, de mujer, que de hombre no.

No es sólo una incertidumbre, como en los romances anteriores ^{1/} sino que en esta versión, se trata de una afirmación que se expresa por la negación rotunda de que los ojos que lo matan de amor puedan pertenecer a varón alguno. Al estar elíptico en el verso al verbo "ser", se afirma enfáticamente su presencia.

En el desarrollo de las pruebas la madre aconseja al hijo que lleve a la doncella al huerto antes que a las tiendas, y así pueda comprobar si don Marcos es mujer al momento de encaminarse a las manzanas, de ancestral atracción para las mujeres, desde Eva.

Y en efecto, se va a las manzanas. Resulta que cuando esperábamos que se fuera a los naranjos o las vides, se dirige, como los demás caballeros, a los manzanos, pero don Marcos adopta una actitud

^{1/} -"Tal caballero, mi madre, doncella me pareció"; (Alvar, 198 a).
- "Oliveros, madre mía, mi mujer me pareció" (Alvar, 198 b).

de caballerosidad masculina, cautivadora para su propio sexo:

Los otros caballeros	cortar y comer manzanas,
y el caballero don Marcos,	cortar y dar a las damas.

Esta referencia al amor cortés es el recurso que elige el narrador para insistir en el mayor ocultamiento de la dama a la hora de asumir el papel que está representando. Su posición está más comprometida con el disfraz que porta. Sus maneras masculinas no dan lugar a sospecha alguna.

La segunda prueba se desarrolla en las tiendas, aquí -igual que en las versiones anteriores-, elige un puñal despreciando los corales; sin embargo qué distinta manera de presentar la conducta adoptiva con que salva la situación:

Los otros caballeros:	¡Vaya unos lindos corales!
y el caballero don Marcos:	¡Vaya unos lindos puñales!.

Por medio de una antítesis que hace hincapie en el intento de ocultar en exceso su personalidad, se dan las exclamaciones que revelan hasta el estado de ánimo de que se ha disfrazado nuestra heroína

En la tercera prueba, donde se le invita a ir a bañarse, y por lo tanto necesita desnudarse, finge, con una actitud creíble también en un guerrero, un malestar físico y logra salir adelante con dignidad de caballero:

-Soy doliente de cabeza y no me puedo bañar
y por dar gusto a mi rey 1/ los pies me voy a lavar

De la última prueba, que consiste en invitarla a dormir, se desprenden -sin más explicación ni transición- las noticias falsas de la muerte del padre del simulado guerrero.

No presenta el narrador la reacción de la dama ante situación tan peligrosa. No quiso hacer llorar a doncella tan garrida, y se salta la escena, para dar entrada a la noticia que le servirá de pretexto para abandonar la corte.

-Cartas van y cartas vienen, cartas de amorosidad
que está mi padre muriendo y mi madre al espirar

De pronto la doncella misma se encuentra narrando que no pudo evitar que el hijo del rey se enamorara de ella:

-Tres años sirviendo al rey, ninguno me conoció,
no siendo el hijo del rey que de mí se enamoró.

Regresa a su condición primigenia cuando es descubierta como mujer; el enamoramiento del príncipe marca el inicio de esta inevitable regresión.

1/ Como suyo era el caballo.

Aquí termina el romance -queda trunca la etana de post-disfraz-, dejando en escena a una mujer con todas las aptitudes para cumplir las funciones de un hombre, pero irresistible a los ojos del mismo.

Aquí cabría intercalar de paso, como parangón, algunos de los elementos de la versión catalana (Alvar, 198 e), donde la doncella presenta rasgos parecidos a la protagonista de la versión analizada en este inciso:

Ambas damas son arrojadas e intrépidas, sus modales llegan a ser más rudos que los de los toscos caballeros del ejército, a quienes superan en osadía tomando ambas la iniciativa en las acciones. La doncella de nuestra versión (Alvar, 198 d), ya lo demostró en los manzanos; la dama catalana llega a ser más voraz que los mismos soldados:

Don Marcos com era cuerdo	ell todo se lo pensó;
lo millo boci del plat	don Marcos se l' emportó.

Sólo que la doncella catalana es descubierta al final por su espontánea exclamación ante los limones, fallando así en la última prueba: la madre aconseja al hijo:

-Hijo mío, convidarlo	un día al jardí am vos,
les dames como son discretas	totes corren a la fló
De cap fló de aquel jardí,	el no s' enamoró.

De cap fló de aquel jardí hi havia un gran llimó:
 -¡Ah qué lindos los limones, qué lindos limones son
 -Más lo son estas palabras que salen del corazón.

Al narrador catalán le atrae más que su protagonista falle en la prueba del huerto, que en aquella donde el peligro es mayor (nadar, dormir), porque "ell todo se lo pensó" y consigue no despojarse de su disfraz. Pero ante los limones ^{*/} pierde todo lo que lleva ganado en las pruebas anteriores; se olvida de su disfraz, del hijo del rey, de su compromiso familiar y de la custodia de su virginidad.

Las protagonistas de ambas versiones, durante el desarrollo de las pruebas, han cumplido cabalmente con el papel que representan y logran salir con éxito aún de las pruebas más difíciles. Pero mientras la doncella de nuestra versión consigue emplear la astucia hasta el final, la doña Amalia de la versión catalana delata su condición más que femenina al dejar escapar esa exclamación que transmite la emoción que le producían los eróticos limoneros:

-¡Ah qué lindos limones qué lindos limones son!

Falla en la prueba del jardín, aquella en la que el poeta podía mostrar que el inevitable descubrimiento está basado en la manifestación de lo femenino:

-Más lo son estas palabras que salen del corazón.

Aquí, el narrador catalán pone punto final al romance y enmudece el comentario de la versión de Don Marcos "la doncella atenea".

^{*/} A este fruto se le concede en la lírica popular connotaciones eróticas.

LA DONCELLA GUERRERA

(Zaragoza, Alvar, 198 d)

En Sevilla a un sevillano
 de siete hijas que tuvo
 Un día a la más pequeña
 de vestirse de soldado
 -No vayas, hija, no vayas,
 llevas el pelito largo
 -Si llevo el pelito largo,
 y después de bien cortado
 Siete años peleando
 Un día el hijo del rey
 Al subirse en el caballo
 al decir: ¡Maldita seas!,

la desgracia le dio Dios
 no tuvo ningún varón,
 le vino la inclinación
 y a la guerra se marchó.
 que te pueden conocer
 y te dirán que eres mujer.
 padre, me lo cortaré,
 un varón pareceré.
 y nadie la conoció.
 de ella se enamoró
 la espada se le cayó
 en el pie se la clavó.

LA DONCELLA GUERRERA

(Zaragoza, Alvar 198 d) */

ETAPA DE PRE-DISFRAZ. (v. 1-8).

En esta versión, la introducción anecdótica muestra en dos versos toda la historia: un simple sevillano que no ha tenido el consuelo de un hijo varón. No aparece ningún pregón de guerra, pero igual se concluye que la perpetración del linaje se considera tradicionalmente en la descendencia del hijo varón:

En Sevilla hay un sevillano	la desgracia le dio Dios
de siete hijas que tuvo	no tuvo ningún varón.

Esta breve narración da lugar a los dos siguientes versos, también anecdóticos, donde se resume la razón por la que la más chiquita de las hijas se enfila para la guerra:

Un día a la más pequeña	le vino la inclinación
de vestirse de soldado	y a la guerra se marchó.

La historia viene siendo a fin de cuentas la misma, sólo que la intromisión de un nuevo elemento da un carácter particular a la utilización del disfraz mismo.

En primer lugar hay que hacer notar la carencia de la maldición y por lo tanto la ausencia de una motivación directa que obligue

*/ Alvar, El romancero ..., p. 267.

a la doncella a disfrazarse de soldado. Hay un hemistiquio que explica claramente la causa:

"... , ... le vino la inclinación".

Aquí la hija manifiesta algo inherente a ella, más bien se quita un disfraz para poder usar un vestuario que le permitiera en las condiciones sociales en que vivía, sacar ese instinto de heroína, contaminado por la ejemplaridad caballeresca 1/.

Podemos decir que el tema está más tradicionalizado y que la historia es más sabida de todos; pero también presunoner que el hecho de no tener un hijo varón, desrende lógicamente la necesidad que la hija más osada tomara cartas en el asunto para atenuar la desgracia social del padre.

Este casi suplica a su hija que no vaya a la guerra, pero pone una objeción fácil de refutar:

-No vayas, hija, no vayas,	que te pueden conocer
llevas el pelito largo	y te dirán que eres mujer.
-Si llevo el pelito largo,	padre, me lo cortaré
y después de bien cortado	un varón pareceré.

Si sólo es un obstáculo el que utiliza el padre, es porque la respuesta que da la doncella, decidida, confiada, no deja lugar a dudas. Pues no es el simple hecho de un disfraz, no se trata de

1/ La historia de algunos ejemplos; recuérdese a Juana de Arco o a la monja Alférez.

lograr un ocultamiento, sino de dejar que aflore lo oculto, lo incógnito, lo invisible.

ETAPA DE DISFRAZ. (v. 9-12).

En esta breve, a más de redonda y poética versión, el narrador rápidamente nos cuenta que la doncella ya ha peleado en la guerra, y, de repente, se produce el enamoramiento del príncipe.

Siete años peleando	y nadie la conoció.
Un día el hijo del rey	de ella se enamoró.

Este romance se queda en el instante del enamoramiento, en la causa final, es decir, en el descubrimiento involuntario:

Al subirse en el caballo	la espada se le cayó,
al decir: ¡Maldita seas!,	en el pie se la clavó.

Y nos preguntamos si no es este romance una reafirmación de lo femenino, de lo que en última instancia no se puede ocultar. Recordemos que el romance ha manejado más que un disfraz, un desvelamiento. Y termina aquí el romance, con la impotencia de la dama ante su disfraz 1/.

Porque en un momento donde aflora el instinto, el coraje ante

1/ "...la breve y concisa forma del romance (...), a veces fragmentaria, realiza su fuerza poética y su esencial intensidad evocativa" (Salinas, La realidad..., p. 61).

un dolor, no puede dejar de manifestarse como hembra: "¡Maldita seas!", pues -si es que en esta versión no se refiere a sí misma- podemos deducir que tanto esa torpeza, como la maldición a su propia espada, es lo que la descubre definitivamente, pues sería difícil que incurriera en ello un verdadero guerrero.

Es un final de lo más poético, si con ello queremos decir evocador, pues se puede interpretar también que le deviene lo femenino, en cuanto el príncipe se enamora de ella.

Quizá sea éste uno de los motivos centrales de nuestra breve versión, en la que el disfraz no juega el papel que ha desempeñado en las demás versiones -incluyendo la catalana y la portuguesa ^{*}/.

Las únicas referencias al disfraz son las que emplea el narrador al hablar de la inclinación que le vino a la dama "de vestirse de varón", o cuando el padre retrae el obstáculo del "pelito largo".

El disfraz no cobra la magnitud que tiene en la versión portuguesa, donde lo único que se describe son los elementos del disfraz; centrándose la trama en cómo ocultará la doncella las señas que puedan descubrirla:

^{*}/ Comentada más abajo: Alvar, 198, versión completa .

- Pregoadas son as guerras
- Probe de min, que vou vello
- Malia seias tí, muller,
- Falou dona Birolana
- Non a maldiga, mi padre,
- Deme as armas y-o cabalo,
- Tendel-os cabelo longos,
- Metereinos na armadura
- Tendel-os ollos mimosos
- Eu os baixarei a terra
- Tendel-os peitos crecidos,
- Deme un colete de ferro,
- Tendel-as manos moi branquiñas
- Deme seus guantes de ferro,
- Tendel-os pés miudiños
- Deme suas botas de ferro
- de Francia con Aragone.
- guerras para min nonsone
- que non me deche varone
- con arrogante razone:
- non lle bote a maldicione
- serei seu fillo varone.
- non os encubrirás, none.
- atados por un cordone.
- non os encubrirás, none.
- cando pase algún varone.
- non os encubrirás, none.
- sirvarame de xubón.
- non sa encubrirás, none
- tereao as más de infanzone.
- non os encubrirás, none.
- enchereina de algodone.

Opuestamente, en nuestra versión zaragozana, la rapidez con que se presenta, tanto la motivación inicial del disfraz (voluntario), como los elementos accesorios (cortar el pelo largo), y por último la prisa con que se pasa a la etapa de enfrentamiento con el destinatario (donde no hay pruebas ni consejas), para por fin llegar al momento en que queda fragmentado el romance; esa rapidez -repito- estatiza la atención del público en ese instante en que la doncella se delata y el príncipe se queda mirándola.

El final que presentan algunas versiones canarias 1/ -muy parecidas- a la de Zaragoza puede servir de muestra para reforzar esa estampa final que deja nuestro romance, perseguida por el narrador para expresar las consecuencias que traen consigo el que una dama participe en la guerra.

Estas versiones también se han quedado más que en el motivo del disfraz y su consecuencia lógica (las pruebas), en el enamoramiento del rey.

El tema se centra, en todas estas versiones en torno al motivo de la caída de la espada, que es la causa del descubrimiento, del enamoramiento, y en algunos casos del casamiento:

-Maldita sea la espada, y maldita sea yo,
que al bajar del caballo el rey me reconoció!

(Catalán, Flor..., # 624)

-¿Maldita sea la espada y maldita sea yo!
que el rey que esta delante ¡ay! de mí se enamoró

(Catalán, Idem. # 558)

-Maldita sea la espada y bendita sea yo,
que el rey que estaba mirando él conmigo se casó!

(Catalán, Idem. # 559)

1/ Catalán, Flor..., 558, 559 y 624, pp. 165-166, 216.

¿No podríamos ver también en estas versiones una reafirmación de lo femenino? Aquí se presenta la reacción de la dama, ella misma cuenta el enamoramiento del rey, maldice su torpeza, manifiesta lo que le produce su desenmascaramiento, ahí, a la hora de estar frente al destinatario enamorado.

La doncella guerrera se presenta como la mujer que es y en algunas ocasiones hasta se atreve a confesar el gozo que le causa que el rey se haya enamorado de ella.

La etapa de post-disfraz no tiene importancia. Este poeta anónimo nos deja con la revelación y el efecto; ya todo depende de la sensibilidad del lector.

RECAPITULACION ACERCA DE LAS VERSIONES DE "LA DONCELLA GUERRERA".

PRE-DISFRAZ:

En todas las versiones comentadas, la carencia de descendencia masculina se apuntala como causa de que una mujer se disfrace de guerrero. En alguno de los romances se llega a plantear con un matiz más trágico, empleando la orden del rey para expresar la petición de un hijo varón a cada familia (Alvar, 198 a); y aunque es común que aparezca la maldición a la madre, se puede llegar a omitir (Alvar, 198 d y Catalán, 558, 559 y 624).

La función del disfraz es la misma en todas las versiones, donde cada una de las protagonistas intentará ocultar su sexo, para así poder servir al rey.

Es en los elementos de engaño donde se presentan las variantes: En cuanto a los elementos accesorios, en unas versiones la doncella recurre al jubón, las botas, esconder los ojos (Alvar, 198 a); o al maquillaje, la mutilación del cabello, los cordones (Alvar 198 b); o a las agujetas y el buen pantalón (Alvar, 198 c). Al variar las objeciones del padre, se modifican también los recursos a los que apela la doncella. El padre hace referencia siempre a los atractivos femeninos de su hija, que van desde sus desventajas, como la debilidad, hasta sus más irresistibles encantos...

DISFRAZ:

Infaliblemente se da el enamoramiento en todas las versiones, es esta la principal peripecia, la que conllevará a las pruebas o bien al desenlace en algunos casos, como el de las versiones de Zaragoza (Alvar, 198 d) y de Canarias (Catalán, 558, 559 y 624).

También se presentan variantes en los distintos recursos que emplea el hijo de la reina en las pruebas; pero siempre será la reina misma quien se encargue de planear la estrategia: en algunas versiones la doncella es puesta a prueba en las tiendas, en otras en el huerto o el mar, o bien en los convites y el linar, y repetidamente, en el lecho. Por ello varían asimismo los elementos reforzadores del engaño, es decir, los que emplea la doncella para lograr conservarse encubierta: elegir instrumentos masculinos o adoptar actitudes viriles, pero manifestándose siempre como mujer. La gran prueba que tiene que pasar la doncella consiste en comportarse como los demás soldados.

POST-DISFRAZ:

El desvelamiento final también presenta variaciones: en unas versiones la doncella lo declara personalmente (Alvar, 198 b, a, c); en otras sólo se presenta la sorpresa del hijo del rey ante la certeza de que el guerrero es realmente una mujer (Alvar, 198 d y Catalán, 558, 559 y 624).

El desenlace lógicamente también se modifica: en algunas versiones la historia concluye con la petición oficial de mano de la doncella (Alvar, 198 a, b); pero en las demás versiones este episodio es suprimido y se deja a la imaginación el posible encuentro de la doncella sin disfraz y el príncipe enamorado.

En todas las versiones la doncella obtiene lo que se propuso inicialmente, hacerse pasar por hombre 1/; y en todas el cumplimiento de esa finalidad se ve truncada por la peripecia del enamoramiento. Lo que interesa es el juego amoroso, que varía de acuerdo a la manera como la doncella deja vislumbrar -sin querer- sus encantos; así tendremos que las diferentes actitudes de las disfrazadas dejarán también entrever diferentes rasgos de su personalidad que van desde la mujer coqueta que inquieta al príncipe con el movimiento de la pierna bajo la calceta (Alvar, 198 a), pasando por la doncellita real, que nostálgica pone el sombrero con dolor (Alvar, 198 b); o bien la arrojada e impositiva hija de familia que mata de amor al príncipe con sólo mirarlo; hasta la impetuosa y algo marimacho sevillana a quien le viene la "inclinación" (Alvar, 198 d), pero que igual cautiva al príncipe.

Es el juego amoroso lo que nos lleva a distinguir dos tipos de

1/ A partir de este momento se presentan diferentes actitudes en las protagonistas: desde la dócil y resignada hija de familia, hasta la rebelde e impetuosa que se jacta demasiado de su igualdad con el hombre.

versiones: aquellas en las que aparecen las pruebas (Alvar, 198 a, b y c); y las que suprimen este episodio (Alvar, 198 d y Catalán, 558, 559 y 624) 1/.

Las versiones del primer tipo contienen las objeciones del padre de la doncella, con las correspondientes réplicas de ésta. En las pruebas se da una lucha semejante: la doncella reacciona de acuerdo a cada una de las tentativas del príncipe. Las pruebas vienen en realidad a justificar los obstáculos que puso el padre cuando su hija decidió disfrazarse y partir a la guerra.

Se trata -en este primer tipo de versiones- de una narración circunstanciada, donde la descripción detallista da cabida al suspenso, debido a la novelización que hace el narrador al presentar los comportamientos masculino/femenino de la protagonista dentro del juego de ataque-defensa que se establece con el príncipe.

Merced a las pruebas se percibe cómo se va intensificando el amor del príncipe, en esa reiteración de la queja cada vez que la doncella sale vencedora en la prueba. Asimismo, el incremento de la dificultad en la subsecuente prueba produce la sensación de suspenso que se mantendrá inamovible hasta que se presente la última de las pruebas y la doncella se vea obligada a delatarse o a huir.

1/ La versión portuguesa queda fuera de esta clasificación, ya que no se plantea enamoramiento alguno.

En la descripción que hace el narrador del juego de ataque-dedefensa de los protagonistas se echan de ver los recursos de la dama para mantenerse encubierta, resaltando entre todas sus cualidades la habilidad (astucia), puesto que ante la duda del príncipe, la doncella se ve en la necesidad de encubrir con más firmeza cada vez su femeneidad, ya que fue ésta la que sin duda despertó el amor en su acosador. El narrador insiste de esta manera en la femeneidad de la mujer guerrera, que, hábil para la guerra, no lo es tanto para evitar el súbito enamoramiento del príncipe.

En las versiones del segundo tipo, es decir aquellas donde no aparece el episodio de las pruebas (Alvar, 198 d y Catalán, 558, 559 y 624), no encontraremos la reiteración del padre sobre los posibles obstáculos, ni las réplicas de la doncella. Tampoco existe el juego de ataque-defensa entre ésta y el príncipe enamorado, al faltar la sucesión de las pruebas. Por lo tanto no existe la antítesis de los comportamientos masculino-femenino de la doncella. Sino que es la mujer arrojada que desafía por iniciativa propia a la sociedad y a su propio sexo, que mostrando un desapego por su femeneidad, no se preocupa lo suficiente en ocultarla y falla en la primera prueba de habilidad. No se da, por tanto, cabida al suspenso, al no ser ya necesarias las pruebas una vez descubierta su verdadera personalidad.

El gran obstáculo para la doncella guerrera es su naturaleza misma de mujer, y al no poder ser contrarrestar empleando la

astucia como recurso, es arrastrada por la torpeza que producirá el descubrimiento involuntario, es decir, la descalificación.

La precipitación de la espada es la peripecia con que culminan este tipo de versiones. Este hecho azaroso propicia el enamoramiento del príncipe a quien ya no cabe duda sobre la condición real del soldado disfrazado. Ello hace inútil prueba alguna. El narrador no da tiempo a la duda del príncipe, éste se queda casi tan sorprendido como el lector. Es el azar quien origina la revelación que dará la certeza al príncipe de quién es ese torpe soldado que tiene ante los ojos.

La libre elección del disfraz, así como el cumplimiento de la función de éste, colaboran a eliminar de la narración tanto los obstáculos como los recursos accesorios y reforzadores. De esta manera queda el suspenso en el final del romance, pues todo se resuelve con la intervención del azar, descubriendo a la doncella en su torpeza.

Para concluir diremos que el común denominador a las versiones de ambos tipos es la peripecia del disfraz mismo, del encubrimiento, colaborando en su atractivo el amor que propiciará el descubrimiento de la femeneidad, o el descubrimiento de ésta que propiciará el enamoramiento, dejando abierta la posibilidad para una interpretación subjetiva.

Otra constante de las versiones elegidas, es que la doncella por más que intente permanecer encubierta, siempre deja escapar algún rasgo esencial de su femeneidad. A veces el narrador presenta detalladamente los comportamientos de la protagonista -a manera de cuento-; o bien precipita el descubrimiento. Esto último da un encanto poético mayor, sintetizando en un solo momento el descubrimiento y el enamoramiento.

Uno de los atractivos de la tradición oral consiste en resaltar como realidad concreta la femeneidad de la doncella guerrera. El gusto popular ^{1/} va modelando la figura que quiere proyectar, el mensaje que quiere emitir a través de una mujer que, a pesar de portar un disfraz no puede negar su condición femenina y cautiva siempre con ella.

Algo permanece constante en todas las versiones comentadas: la mujer -incluso investida de un ropaje masculino-, logra ineludiblemente enamorar al personaje masculino. Volvemos a que el disfraz viene a reafirmar lo femenino, lo imposible de ocultar. El disfraz viene a revelar más que a encubrir.

1/ "No hay transmisión de la obra tradicional, ya sea por escrito, ya sea oralmente, que no lleve consigo algo de refundición a gusto del transmisor, porque todos se sienten dueños de aquel patrimonio común de la colectividad" (Menéndez Pidal, Los godos ..., p. 13).

Otra constante de las versiones elegidas, es que la doncella por más que intente permanecer encubierta, siempre deja escapar algún rasgo esencial de su femeneidad. A veces el narrador presenta detalladamente los comportamientos de la protagonista -a manera de cuento-; o bien precipita el descubrimiento. Esto último da un encanto poético mayor, sintetizando en un solo momento el descubrimiento y el enamoramiento.

Uno de los atractivos de la tradición oral consiste en resaltar como realidad concreta la femeneidad de la doncella guerrera. El gusto popular 1/ va modelando la figura que quiere proyectar, el mensaje que quiere emitir a través de una mujer que, a pesar de portar un disfraz no puede negar su condición femenina y cautiva siempre con ella.

Algo permanece constante en todas las versiones comentadas: la mujer -incluso investida de un ropaje masculino-, logra ineludiblemente enamorar al personaje masculino. Volvemos a que el disfraz viene a reafirmar lo femenino, lo imposible de ocultar. El disfraz vienen a revelar más que a encubrir.

1/ "No hay transmisión de la obra tradicional, ya sea por escrito, ya sea oralmente, que no lleve consigo algo de refundición a gusto del transmisor, porque todos se sienten dueños de aquel patrimonio común de la colectividad" (Menéndez Pidal, Los godos ..., p. 13).

CAPITULO II

EL CONDE CLAROS



(Galancina, Asturias, Alvar, 178)

- Galancina, Galancina,
¡quien me dejara contigo
te abrazara y te besara
- Carlos, eres muy ligero;
- Non lo quiera Dios del cielo,
que mujer con quien yo duerma
A otro día de mañana,
- Dormí con una muchacha
Dícese unos para otros:
"Es Galancina, señores,
Su padre desde lo supo,
Caballeros de su casa
- No hay quién le lleve la nueva
no hay quién le lleve la nueva
Allí hablara un pajecito
- Escribele, Galancina,
Las Cartas ya son escritas,
Jornada de quince días
que por las cuestas arriba
y por las cuestas abajo
Ha llegado a los palacios
- Asómate ahí, don Carlos,
tráigole malas razones
- Si lo dijeras de burla,
si lo dijeras de veras
- Coja la carta en la mano
Ya se partía don Carlos;
Jornada de quince días
Fuése para un monasterio
quitóse hábitos de seda,
y llegóse a las prisiones
Cuando don Carlos llegaba
- Quitense de ahí, señores,
Dime, Galancian, dime;
mira que van a matarte
y en tanto que te confieso,
- Apártate allá el traidor,
que tengo hecho juramento
de no abrazar otro hombre
si no fuera ese buen conde
- Pues mirale, Galancina,
Bien pronto lo conociera
y del placer que sentía
Tomóla el conde en sus brazos
Siete guardias dejó muertos
y en aquellos campos verdes

hija del conde galán,
tres noches a mi mandar!
y non t'hiciera otro mal...
de mi te vas a alabar...
nin la Virgen del Pilar,
della me fuera a alabar.
don Carlos se fue a alabar;
la mejor de la ciudá.
-"Quién será, quien no será?
hija del conde galán."
mandárala prisionar,
la diban a visitar.
a Carlos de Montalbán:
que a su amor le van quemar?
tal respuesta le fue a dar:
que yo se la iré a llevar.
el paje las va a llevar.
en ocho la fuera andar;
corre como un gavilán,
no le pueden divisar.
a donde el buen Conde está.
si te quieres asomar,
que a su amor le van quemar.
mandárate prisionar;
yo te diera de almorzar
y ella dirá la verdad.
ya se parte, ya se va.
en ocho la fuera a andar.
donde los frailes están;
vistióse hábitos de fraile,
donde Galancina está.
ya la diban a quemar.
que la quiero confesar.
dime por Dios la verdad:
y te vengo a confesar;
un abrazo me has de dar.
que a mi non ha de llegar;
a la Virgen del Pilar,
ni otro hombre besar
don Carlos de Montalbán.
que delante de tí está.
desde aquella oscuridá:
mucho comenzó a llorar.
tercióla en el suo ruan.
por las puertas al pasar;
¡quién los vía galopar!

EL CONDE CLAROSVERSION MODELO

(Galancina, Asturias, Alvar, 178) */

La versión de Galancina narra el rescate de una noble dama, condenada a muerte por haber cedido a la recuesta de un galante caballero; quien a su vez se convierte en el libertador que, disfrazado de clérigo, se introduce a la prisión para salvarla.

Esta versión conocida también como El Conde Claros ^{1/} proviene del Romancero viejo, donde encontramos dos tipos de versiones: una en la que el conde es aprisionado (Primavera, 190); y otra donde la infanta es la presa, y el conde su libertador (Primavera, 191).

La versión de Galancina toma elementos de ambos romances: Sigue el esquema temático del segundo, a saber la prisión de la dama, la utilización del disfraz y el rescate de la prisionera. Pero añade elementos del primero, tales como la alusión de la dama a la fama donjuanesca del conde, la presencia de un fraile y un paje, la escena de seducción en la cárcel, y otros elementos menores.

*/ Alvar, El romancero..., p. 214

^{1/} Este romance pertenece a la leyenda que el poeta castellano desarrolló "tan ingeniosamente, sin duda, de origen carolin-gio: Trátase de los supuestos amores entre Emma, hija de Carlomagno, y Eghinardo, futuro cronista de aquel emperador". (Menéndez y Pelayo, Tratado..., p. 358). En España esta leyenda se mezcló seguramente -añade el crítico- con otro tema poético muy antiguo y derivado probablemente de la novela del Conde de Tolosa, "cuya forma española es la libertad de la Emperatriz de Alemania por el conde de Barcelona" (Ibid, p p. 358-360).

Asimismo, parece formar parte de la tradición de El Conde Claros, otro romance viejo conocido como Galiarda (Primavera, 139), del cual quizá provenga la delatación traidora -por parte del caballero seductor- de los amores que debían de permanecer en secreto.

Ahora bien, en la versión de Galancina la división por etapas se establece en función de las fases por las que atraviesa el personaje disfrazado:

1. La etapa de pre-disfraz consiste en la narración de las causas que orillan al sujeto a utilizar un disfraz.
2. La etapa de disfraz se desarrolla en la prisión, sitio donde realiza su empresa el sujeto disfrazado.
3. La etapa de post-disfraz la constituye el descubrimiento del sujeto disfrazado, que tiene lugar en la prisión misma; así como el feliz término de la tarea impuesta.

ETAPA DE PRE-DISFRAZ (v. 1-28):

El romance se inicia con un requiebro amoroso:

-Galancina, Galanciana, hija del conde Galán,
¡quién te abrazara y te besara y non te hiciera otro mal!

La dama teme la revelación futura de esos galanteos y, dudosa, responde al conde:

-Carlos eres muy ligero; de mí te vas a alabar

Esta alusión a la jactancia del caballero es un elemento básico para la acción que se desarrolla en el romance y, por lo tanto, para la aparición del disfraz, como se verá más adelante.

Ahora bien, a la réplica que da don Carlos:

-No lo quiera Dios del cielo, ni la virgen soberana
que mujer con quien yo duerma della me fuera a alabar,

No vale la pena prestarle espacio, pues ni la dama ni el narrador le dan la más mínima importancia como tal; sólo cumple la función de servir de contraste a la actitud manifiesta en la acción posterior del conde. Es una antítesis del verso que viene a continuación, y que es el que inicia plenamente la acción que propiciará la situación de peligro:

Al otro día de mañana, con Carlos se fue a alabar:
-Dormí con una muchacha la mejor de la ciudad.

Esta indiscreción dará motivo a las murmuraciones de unos y otros:

- ... ¿Quién será, quién no será?

Y en cuanto el nombre de Galancina aparece entre esas voces, el padre deshonrado la envía a la hoguera, convirtiéndose la augurada revelación del secreto de amor en la causa del infortunio de la infanta. En el momento en que esta situación se presenta,

se origina la utilización de un disfraz. Veamos cómo surge la necesidad de ocultamiento a partir de un secreto entre amantes, que, al hacerse del dominio público, ocasionará una situación de peligro, donde el disfraz será el recurso salvador que restaurará el equilibrio:

En uno de los romances viejos (Primavera, 191), ^{*}/ aparece la indiscreción del conde, pero ésta tiene cabida debido a que el amante se ve obligado a confesar sus amores con Claraniña, ante el propósito del padre, de casarla con otro caballero.

Quizá podríamos sugerir que el motivo como alarde, se haya tomado del romance viejo Galiarda (Primavera, 138), donde el ostentoso caballero hace pública su hazaña en términos muy semejantes a los de la versión de Galancina.

Dice el viejo romance de Galiarda:

-Esta noche caballeros,	dormí con una doncella,
que en los días de mi vida	yo no vi cosa más bella.

Pero volviendo a la versión moderna de Galancina, vemos que el alarde tiene una función determinante, no sólo como generador del disfraz, sino también como causante indirecto de la prueba de fidelidad que cambiará de rumbo el desarrollo del romance, como se verá más adelante.

^{*}/ Tal vez el que contaminó a su vez al romance viejo del Conde Claros (Primavera, 190).

Finalmente el alarde sirve de base a uno de los elementos moralizantes que intercala con gran habilidad el narrador, puesto que el personaje de don Carlos cobra en nuestra versión un carácter nuevo: el de traidor a la infanta. Es por ello que el narrador pone al conde en la obligación de reparar el daño causado, y el recurso idóneo -¿quizá infalible?- para acercarse a la dama y liberarla, era el disfraz de clérigo.

Pasemos a considerar los elementos que llevarán al poeta a elegir el disfraz de fraile como medio para restaurar el equilibrio:

Al encontrarse Galancina bajo condena de muerte, no le quedará más remedio que recurrir al propio conde, detractor de su honra y causante de su desventura:

-¿No hay quien le lleve la nueva a Carlos de Montalbán:
no hay quien le lleve la nueva que a su amor le van quemar?

Porque es él a fin de cuentas, el único que puede defenderla haciéndose responsable de su deshónra y, por ende, de la promesa inicial de no causar ningún mal a la infanta.

En el intento de Galancina por salvarse recurriendo a su amante, hay que hacer notar la intromisión de un personaje necesario en la anécdota: la aparición entre los caballeros que la visitaban, de un pajecito -figura común en palacio- que está dispuesto a prestar sus servicios a la acusada llevando la información a don Carlos:

Allí hablara un pajecito

- Escríbele, Galancina

tal respuesta fue a dar:

que yo se la iré a llevar.

El pajecito será el elemento de unión entre los amantes. El narrador nos transporta mediante un tópico de transición espacio-temporal ^{*}/, hasta los palacios que habita el conde, y a quien el mensajero hace llegar las funestas noticias:

-Asómate ahí, don Carlos
traígole malas razones

si te quieres asomar,
que a su amor le van quemar.

La reacción de don Carlos, aunque retardada por un tópico tradicional antitético ^{**}/, no se hará esperar más ante la evidencia de la carta. Y tenemos de pronto al conde rumbo a algún lugar que aún no ha mencionado el narrador. Lo que interesa es mostrar la intensidad del deseo del protagonista en esa prisa desmesurada que da la repetición triple:

Ya se partía don Carlos,

ya se parte, ya se va.

Hay una fuerza -¿moralización del narrador?- que mueve al conde a hacerse responsable de la sentencia de muerte decretada. Y sólo nos queda ver que hará el protagonista para salvar a la infanta.

^{*}/ Jornada de quince días
que por las cuestras arriba
y por las cuestras abajo

en ocho la fuera a andar
corre como un gavilán,
no le pueden divisar.

^{**}/ -Si lo dijeras de burla
si lo dijeras de veras

mandárate prisionar;
yo te diera de almorzar.

ETAPA DE DISFRAZ (v. 29-40)

Con el mismo t3pico de transici3n que emple3 para el pajecito, el narrador presenta a don Carlos en el monasterio. La causa de su visita la explica r3pidamente en los siguientes versos:

Fu3se para un monasterio	donde los frailes est3n:
quit3se h3bitos de seda	visti3se h3bitos de fraile.

Comprendemos entonces cu3l va a ser el recurso que emplear3 el caballero en su intento de restablecer el orden. Pero como puede verse, no hay ninguna referencia anterior a la posible utilizaci3n del disfraz. Este se encuentra descrito brevemente sin entrar en detalle de vestimenta o accesorios.

Tampoco se dice nada de la formulaci3n de un plan para llevarlo a la pr3ctica; no hay obst3culos ni se anuncia riesgo alguno. Simplemente se nos presenta al conde intercambiando antit3tica-mente sus lujosas ropas de seda por el ajuar sencillo de fraile, por la personalidad ficticia de una autoridad eclesi3stica y social.

¿Por qu3 elige el conde ese disfraz? Esta pregunta se podr3a responder si consideramos las distinciones de que gozaba entonces el portador de la vestimenta clerical: Se trata de un ropaje que se prestaba para pasar desapercibido trat3ndose de viajes, dado que era com3n en la 3poca, necesario a los penitentes e impuestos por la iglesia, que los frailes se transportasen de un lugar a otro, seg3n lo requiera el protocolo eclesi3stico, la gravedad del caso o la necesidad de proselitismo.

Ahora bien, veamos las facultades de las que se investía el conde Claros al portar este tipo de disfraz.

Es, el disfraz de fraile, un medio infalible que permite llegar a inmiscuirse en situaciones extremas, gracias a las características inherentes al mismo, tales como superioridad, autoridad moral, poder de persuasión, para nombrar solo algunas.

En primer término el sacerdote era el único que tenía derecho y obligación de llevar consuelo al más desdichado de los seres y cuánto más a una condenada al infierno.

En segundo término era alguien a quien se podía confiar la verdad por más terrible que fuera. La iglesia ha conferido a la sotana poder sobre ~~la tierra~~ para absolver los pecados, bajo la estricta obligación de guardar secreto de confesión.

Veamos cómo se aprovechan las particularidades propias de un disfraz de este tipo en la historia misma. La primera facultad (llevar consuelo) le permite al Conde-fraile acercarse a la dama prisionera.

Además gracias al disfraz, el conde puede comprobar la fidelidad de la infanta, basándose en que confesaría la verdad. Finalmente la seducción a la prisionera está apoyada en la acusación popular achacada al clero corrupto, es decir, a su posición privilegiada

para poder exteriorizar todo tipo de intenciones inmorales ^{1/}. Como se ve, están utilizadas al máximo las principales ventajas que otorgaba un disfraz de esta naturaleza.

El disfraz entra en acción cuando el conde se dirige a salvar a la emplazada. El narrador lo presenta sin más en el sitio donde deberá llevarse a cabo el ineludible enfrentamiento:

y llegóse a las prisiones donde Galancina está.

Ante la presencia de don Carlos la llevan a quemar, pero éste utilizando la personalidad de que le había investido el disfraz, interviene:

-Quitense de ahí, señores, que la quiero confesar.

El engaño a los celadores y el acceso a la prisión están narrados sin mayor detenimiento, porque nadie pone en tela de juicio la legitimidad del fraile. Quizá por esto tampoco se plantea riesgo alguno en la etapa de pre-disfraz.

Lo que sucede es que en Galancina, el tema se centra en la prisión, es decir, a la hora del enfrentamiento con la dama. Y vemos que no se vuelve a hacer referencia, sino hasta el final,

1/ Era del dominio público que los casos más frecuentes en la adquisición eran los de solicitudación en el confesionario. Los frailes carmelitas vivieron en carne propia esta experiencia. Berceo, el Arcipreste de Hita, Boccaccio, dan suficientes ejemplos que atestiguan la fama de las aventuras lascivas de arzobispos y abades.

Y por ahí alguien lo recuerda en la siguiente copla:
 Ponle en el patio, hija,
 la cama al padre,
 que aunque es nuestro pariente
 también es fraile.

a los guardias o verdugos. Ya no importa tanto cómo salvará el conde a Galancina, sino cómo reaccionará ella ante las proposiciones del falso monje.

Así pues, la segunda etapa sufre una desviación cuando el sujeto se vale de las ventajas de su disfraz para seducir a la infanta sentenciada:

-Dime, Galancina, dime,	dime por Dios la verdad;
mira que van a matarte	y te vengo a confesar
y en tanto que te confieso,	un abrazo me has de dar.

Lo que interesa ahora en nuestra versión es el engaño a la infanta, que se inicia con la prueba de fidelidad. El disfrazado conoce -obviamente- su propia personalidad, así como la de la destinataria, y basándose en la experiencia que posee con la acusada, intentará tenderle una trampa.

La astucia manifiesta en el conde al elegir el disfraz que le permitiría salvar a la amada, es externada con mayor fuerza al servirse del mismo en la soledad de las prisiones y continuar oculto ante Galancina. La astucia se desborda debido al uso extensivo que hace del disfraz don Carlos para, de paso, probar a la dama.

Galancina no se escandaliza en absoluto ante las proposiciones del 'enviado de Dios'; sólo se limita a rechazarlo:

- Apártate de allá el traidor, que a mi non ha de llegar;
 que tengo hecho juramento a la Virgen del Pilar,
 de no abrazar otro hombre ni con otro hombre besar
 si no fuera ese buen conde don Carlos de Montalbán.

Queda así Galancia como mujer honrada ante los ojos del amante traidor. La prueba de fidelidad, además de abrir una nueva posibilidad de desequilibrio -de desviación en la anécdota-, hace que el descubrimiento sea doble: de la verdadera personalidad del fraile ante la infanta; y la certeza del amante encubierto respecto al amor de Galancina.

ETAPA DE POST-DISFRAZ (v. 41-46).

Ante la evidencia de la castidad de su dama, la reacción del conde no se hace esperar:

-Pues mírale, Galancina, que delante de tí está.

La infanta ha pasado la prueba, y ante la identificación verbal de su amado, ella:

Bien pronto lo conociera desde aquella oscuridad
 y del placer que sentía mucho comenzó a llorar.

El encuentro de los amantes en la oscuridad de la cárcel hacía más poética su huída por "aquellos campos verdes".

Por otro lado, llama la atención la contradicción que se da en el sujeto que se disfraza, quien no oculta lo que debe al principio: sus amoríos ilícitos; pero que se enfrenta con la necesidad de ocultar su personalidad por medio de un disfraz para reparar su felonía. El sujeto permanente tiene que contrarrestar como sujeto temporal, la situación extrema que originó.

Al redimir el conde su pecado la indiscreción, dejamos de ser jueces para convertirnos en aliados; ello es porque se ha transformado en personaje bienhechor. ¿Será que el narrador no puede dejar impune la fanfarronada del conde, y trae a cuento la popular apoteosis del poder del amor, sustentada siempre en la reparación del daño causado?.

Restablecido el equilibrio entre los enamorados, el narrador nos vuelve a la realidad de la prisión y nos describe la forma en que don Carlos salva a Galancina:

Tomóla el conde en sus brazos tercióla en el suo rúan.
Siete guardias dejó muertos por las puertas al pasar.

La prueba de fidelidad ha obligado a centrar la atención en el encuentro de los amantes en la prisión, y ahora lo que interesa es cómo sortearán los obstáculos que se puedan presentar en la graciosa huida donde hasta el narrador los pierde de vista.

La fuga de los protagonistas ^{1/}, ya sin obstáculos, está narrada por sólo dos versos, destello poético con que termina el romance;

^{1/} Motivo tradicional en la literatura medieval, recuérdese por lo menos el poema de Waltharius o el romance de Gaiferos y Melisenda.

es la imagen que ha querido dejar el narrador, hacia lo que tendió éste desde que el poema cambia de curso al modificarse la función del disfraz. Los versos son:

y en aquellos campos verdes ¡quién los vía galopar!

II

EL DISFRAZ. Naturaleza y funciones.

En este romance, el sujeto que porta un disfraz es un noble caballero, que ha pecado de indiscreto, al dar a conocer su desliz amoroso con cierta dama de alcurnia. La deshonra pública repercutirá lógicamente, en el padre de la desgraciada doncella, quien, en su calidad de autoridad máxima, la hará expiar su culpa.

El tipo de disfraz con que nos encontramos tiene carácter de voluntario, dado que nadie -salvo el sentido artístico y moralizante del narrador-, obligará al conde a responsabilizarse de sus actos y trata de salvar a la dama, utilizando como recurso de engaño el disfraz.

El sujeto intercambia, por iniciativa propia, sus ricas vestimentas de noble por las humildes -pero poderosas- ropas de fraile. Sin embargo dicha elección está forzada por las circunstancias: la dama, víctima de la indiscreción del amante, va a ser sacrificado a no ser que él, el causante de que el orden se haya roto, logre salvarla de la hoguera.

Se justifica así la necesidad de emplear el disfraz de clérigo (Cf. supra: situaciones extremas p.82), ya que el sacerdote es el único que podía llegar hasta la sentenciada para aplicarle los "auxilios espirituales".

El disfraz cumple funciones reparadoras: salvar la vida de la infanta, en primer término, y limpiar la deshonra de la misma al colaborar en la conversión de los amores pecaminosos en una apología del amor lícito.

La función principal del disfraz consiste en encubrir la personalidad de conde, en aparentar una personalidad diferente (de autoridad) que permita llevar a cabo la finalidad del sujeto temporal (la salvación).

Los destinatarios del engaño se dan en dos planos muy diferentes y alejados entre sí. Por un lado tenemos a los guardias que cuidan la prisión de Galancina, pero quienes no se opondrán a que la sentenciada reciba el auxilio de la confesión, desmostrándose así el poder la iglesia, y por tanto la astucia del conde al elegir el disfraz de clérigo. Los destinatarios son fáciles de engañar con el disfraz y el conde logra entrar a la prisión. Aquí el disfrazado hace uso extensivo de su disfraz: la obtención de la segunda finalidad (la prueba) que se torna, de suyo, más sugestiva que la primera.

Y ahora nos preguntamos si la infanta saldrá triunfadora de la prueba de fidelidad a que la somete el conde disfrazado, creándose una situación de suspenso; y en ese instante dudamos de

las intenciones del conde al seguir manteniéndose oculto delante a la dama por la cual se arriesgó a engañar hasta a la guardia real 1/.

La demostración de la fidelidad por parte de la infanta -convengida en tema central- da suficiente fuerza al héroe, antes difamador, para arriesgarse fieramente sin necesidad de ocultar ya su verdadera personalidad, para libertar a la dama que lo ha convencido de su lealtad y verdadero amor, y así de una lanzada matar a "siete guardias por las puertas al pasar".

Si recordamos los elementos de engaño de La doncella guerrera, tenemos que en ese romance existían los elementos accesorios y los reforzadores o defensivos 2/.

Pues bien en el romance de Galancina este tipo de elementos no tienen cabida. Veamos por qué: en primer lugar el sujeto no encuentra a su paso obstáculos para que se sospeche de su disfraz. El narrador sólo describe la acción donde intercambia el conde sus ricos ajuares por el hábito de monje, habiendo sólo mencionado rápidamente el sitio donde se desarrolla la acción.

Fuése para un monasterio donde los frailes están.

1/ Sin embargo los guardias dejan de ser destinatarios, ya que en el segundo enfrentamiento con ellos, el conde aparece sin disfraz, batiéndose en singular combate épico cuando se interponen a su paso.

2/ Los primeros, como constituyentes del plan de ataque para evitar ser descubierto el disfraz, y los reforzadores como defensa de la disfrazada a la hora del enfrentamiento con el destinatario principal.

Por otro lado vemos que el disfrazado no corre ningún riesgo (Cf. supra p.89), no hay nada que lo pueda delatar visiblemente, como en el romance de La doncella guerrera, donde -recordemos- los pechos sobresalían del jubón. El narrador de Galancina no necesitó poner elementos accesorios que dieran mayor veracidad al disfraz. Un fraile siempre es incuestionable.

En cuanto a los elementos reforzadores, no están tocados siquiera de paso, ya que ni los guardias ni la propia Galancina exigen al desconocido fraile que demuestre su identidad. Tampoco ocurre una situación límite que lo obligara a delatarse. El narrador está consciente de que el disfraz era infalible.

La sensación de suspenso se produce durante el uso extensivo del disfraz, al continuar el sujeto representando el papel de fraile ante la dama que lo conocía íntimamente, y que si bien no cuestionaría su actitud de confesor, podría reconocerlo en el caso de aceptar los requerimientos del fraile.

Pero la situación de suspenso no surge a partir de que el sujeto pueda o no ser descubierto, sino en función del peligro que pueda representar para la destinataria dejarse seducir. Esta es la peripecia que lleva al público a pensar en un desvío en el final sugerido. La prueba de fidelidad es algo que siempre retiene la respiración de cualquier tipo de público; además de consumarse poéticamente el idilio amoroso del inicio.

Lo que llama la atención en este romance son los elementos derivados, o sea el intento de seducción del supuesto fraile, que cobra movimiento a partir del uso extensivo que el conde da a su disfraz. Porque el disfraz, benéfico en su inicio (salvar una vida), cobra un carácter inquisitivo en virtud del ingenio de que hace gala el falso fraile al probar si la infanta se había entregado por amor o por liviandad.

De pronto el disfraz pierde ese carácter de pesquisa al advertirse el desarrollo de la anécdota que elige el narrador: una vez comprobada la fidelidad de Galancina, el valeroso conde la rapta y huye con ella en brazos. El narrador nos hace meditar sobre si no estaría en su "derecho" el conde, de llevar a cabo tal prueba. En última instancia le podríamos conceder que exija conocer si es amado o no por Galancina, antes de su identificación, realizada motu proprio:

-Pues mírale, Galancina, que delante de ti está-:

enfaticando la acción merced a la denuncia verbal.

Resumiendo, tenemos que el tiempo en que se narra el disfraz (en la etapa de pre-disfraz), es muy breve: sólo dos versos anteceditos por una transición espacio-temporal consagrada por la tradición:

Jornada de quince días
Fuése para un monasterio
quitóse hábitos de seda

en ocho las fuera a andar.
donde los frailes están:
vistióse hábitos de fraile.

El sujeto no comenta nada del por qué de su disfraz, ni motivos, ni finalidades. Sin embargo la participación del personaje permanente es de gran importancia para justificar la utilización del disfraz. El narrador se puede extender en la felonía del conde y en las causas de la prisión de Galancina.

La etapa del disfraz -aquella en la que surge el personaje temporal-, cobra relevancia en el romance por la desviación que hace el conde de la utilización del disfraz en provecho propio. La narración se detiene en la cárcel, creando un suspenso en el lector cuando se produce el enfrentamiento en la oscuridad.

Una vez que entramos en la etapa del post-disfraz, es decir, cuando el sujeto se descubre e irrumpe en escena -y se da la transición del personaje temporal al personaje permanente-, el romance continúa su feliz curso, ante el efecto causado por la identificación del conde.

Y aquella duda de si el conde estaría o no en su derecho de probar a la dama, se esfuma ante la evidencia del amante, antes ilícito, que viene a hacer legítimo el compromiso con su amada, enmarcado todo en una situación que de peligrosa se nos antoja caballeresca, en la que Amor sale triunfador.

La relación que establece el sujeto con los personajes es la siguiente:

1. De difamación: hacia la dama. Es la indiscreción del conde la que convierte a Galancina en víctima.

2. De complicidad: con el paje. Es el elemento de unión entre los amantes, es quien va a hacer posible la epopeya de la salvación 1/.
3. De oposición: con los guardias. No son más que una cortina que aparta el fraile en su entrada a la prisión, utilizando como armas sólo su vestuario y su palabra. Al salir de la prisión con la infanta en ancas, son -los guardias- un muro un poco más pesado, que el conde derrumba con su espada. Son obstáculos, pero no presentan ninguna resistencia.
4. De ayuda: a la infanta. Si el conde se dirige a las prisiones en cuanto conoce la sentencia, es porque indudablemente tiene intenciones de salvar a Galancina.
5. De prueba: hacia la infanta. Al convetirla también en destinataria ~~aprovechando~~ su personalidad ficticia, el conde se convierte en su enemigo temporal, y va a establecer con la infanta una lucha que le permitirá constatar la fidelidad de ésta.

1/ No sabemos si este personaje estaba en el monasterio presenciando el cambio de ropas del conde; pero indudablemente es quien lleva la información de la sentenciada para que éste intente salvarla.

Este romance presenta también -como La doncella guerrera- una estructura aparente en la que el público está consciente de la existencia de un disfraz, de las causas de éste, del sujeto portador y de su finalidad.

El público está al tanto de la causa del encierro de la princesa, sabe quién es el culpable y conoce las acciones que realiza éste para reparar su felonía. Pero ¿qué sucede?. que el público se encuentra de pronto ante una nueva faceta del personaje disfrazado, la de inquisidor convertido en seductor ventajoso de la víctima que será rescatada. La preocupación del lector se intensifica ante la ventura de la infanta enfrentando una nueva lucha: la prueba de fidelidad, pero la reacción fidelísima de la dama desemboca en el encuentro y mutua aceptación, y todo termina en la tradicional historia de amor afortunado. Al público le satisface el desenlace, pero no se sorprende ante él.

Tengamos además en cuenta que en este romance no hay fracasos, sólo triunfos, hasta el traidor fementido queda impune, resultando un héroe caballeresco al salir victorioso de su hazaña salvadora, y restaurando, así, el orden.

La primera finalidad: la salvación de la dama, es interrumpida por el intento del conde de obtener su segundo objetivo: la prueba de fidelidad. Este constituye un viraje en el timón del romance, y va a suspender la emoción, a retener el aliento del lector.

En esta segunda finalidad el conde resulta también victorioso al salir Galancina con éxito de la prueba de amor a que fue sometida. Recordemos que se trata de una dama acusada de ligereza, de quien el conde se convierte ahora en defensor.

De pronto, la finalidad inicial recobra su lugar en la acción y el conde logra salir también triunfante en el rapto de la ajusticiada.

Restáurase así el equilibrio en el romance al perderse ya sin obstáculos los amantes en la verde lejanía. Nuevamente el narrador se aprovecha del disfraz para intercalar una historia amorosa que dé colorido al desenlace, y a su vez, sirva de marco al disfraz.

La intención plasmada en el romance no pierde el tono moralizador. El culpable debe restaurar el daño causado. Pero, a su vez, ese daño ha recaído sobre una mujer a quien se acusa -y con verdad- de haber tenido relaciones extramaritales, y quien debe necesariamente ser objeto de lección para todas las mujeres. La hoguera era prácticamente ineludible.

El disfraz hace posible probar que la dama no es merecedora de tal muerte, ya que sólo a don Carlos, el defensor de su honra había otorgado sus gracias.

La fidelidad de Galancina equivale al cumplimiento de la ley que abría las puertas para que se recuperara totalmente el equilibrio:

En esta segunda finalidad el conde resulta también victorioso al salir Galancina con éxito de la prueba de amor a que fue sometida. Recordemos que se trata de una dama acusada de ligereza, de quien el conde se convierte ahora en defensor.

De pronto, la finalidad inicial recobra su lugar en la acción y el conde logra salir también triunfante en el rapto de la ajusticiada.

Restáurase así el equilibrio en el romance al perderse ya sin obstáculos los amantes en la verde lejanía. Nuevamente el narrador se aprovecha del disfraz para intercalar una historia amorosa que dé colorido al desenlace, y a su vez, sirva de marco al disfraz.

La intención plasmada en el romance no pierde el tono moralizador. El culpable debe restaurar el daño causado. Pero, a su vez, ese daño ha recaído sobre una mujer a quien se acusa —y con verdad— de haber tenido relaciones extramaritales, y quien debe necesariamente ser objeto de lección para todas las mujeres. La hoguera era prácticamente ineludible.

El disfraz hace posible probar que la dama no es merecedora de tal muerte, ya que sólo a don Carlos, el defensor de su honra había otorgado sus gracias.

La fidelidad de Galancina equivale al cumplimiento de la ley que abría las puertas para que se recuperara totalmente el equilibrio:

esa mujer, antes merecedora de una pena, es exculpada gracias a su fidelidad; y el conde, es rescatado en virtud de su valor, su astucia y el portaestandarte en mano que reza la obligación de legitimizar el matrimonio.

De esta suerte, el narrador se permite intercalar tres moralizaciones: la culpable debe ser castigada; el causante del castigo debe restaurar el orden; y la acusada tiene que probar que su yerro fue por amor. Ambos personajes logran salir triunfadores en el amor.

(Galanzuca, Asturias, Menéndez y Pelayo, 7)

-Galanzuca, Galanzuca,
¡quién, te me diera tres horas,
te besara y te abrazara-
-Carlos, eres muy ligero;
-Non lo quiera Dios del cielo,
que mujer con quien yo holgara
A otro día de mañana
-Dormí con la mejor moza
Miranse unas para otras,
¡Si será la Galanzuca
Su padre desde un balcon
-Pues sí con ella has dormido
y si non casas con ella,
-Tanto me dá que la queme,
que mujeres en el mundo
Si non lo tienen de guapas,
Siete criados tenía,
para quemar Galanzuca
Allí pasó un pajecillo
-Escríbalo, Galanzuca,
-Escribir sí lo escribiera;
-Escríbalo, Galanzuca,
Cuando vá cuestras arriba
cuando vá cuestras abajo
-Aquí le traigo don Carlos
escribélas Galanzuca
Confesó con siete curas
Quitó su traje de seda,
arreó el caballo blanco,
Jornada de cuatro días

.....
Confiese, Padre, confiese;
-Si tuvo que ver con hombres
-Non tuve que ver con hombres
si non han sido tres horas
una ha sido le mi gusto
Cogiérala entre sus brazos
Ahora con esa leña-
En quemando bien los huesos,
que Galanzuca es mi esposa
-Llévela el Don Carlos, lleve;
mas quiero que se la lleve

hija del Rey tan galán,
tres horas a mi mandar!
y no te hiciera otro mal.
de mí te vas a alabar.
nin su madre lo querrá;
della me vaya a alabar.
al campo se fué a alabar.
que había en este lugar.
¿quién será? ¿Quién no será?
hija del Rey tan galán!
escuchando todo está.
con ella te has de casar;
pronto la mando quemar.
nin la deje de quemar;
para mi no han de faltar.
lo tendrán de habilidad.
leña les mandó apañar
hija del Rey tan galán.
que ya le comiera el pan.
a Carlos de Montalvan.
¿pero quién lo va a llevar?
que yo se lo iré a llevar.
non se le puede mirar;
corre com'un gavilan.
tres letras de mal pesar:
que la diban a quemar.
ninguno dijo verdad.
se vistió de padre Abad;
también ensilló el ruan.
en uno la fuera andar.

.....
que Dios se lo pagará.
casados o por casar.
casados nin por casar.
con Carlos de Montalvan;
las otras de mi pesar.
pusiérala en el ruan.
con ella quemar un can.
al Rey idlos presentar;
y yo la voy a llevar
Dios se la deje lograr;
que non verla aquí quemar.

(Galanzuca, Asturias, Menéndez y Pelayo, 7) */

ETAPA DE PRE-DISFRAZ (v. 1-27):

Esta versión, más completa que la anterior, presenta con mayor extensión la etapa del pre-disfraz.

Sigue de cerca el desarrollo de los acontecimientos de la versión de Galancina (Alvar, 178) sólo que intercalando dos variantes dignas de considerar.

La causa generadora del castigo de la infanta es igualmente el alarde del caballero seductor; sólo que antes del castigo impuesto por el padre se presenta una de las variantes mencionadas; a saber, la advertencia del padre deshonrado al conde ultrajador de que si no se casaba con su hija, la mandaría matar:

Su padre desde el balcón escuchando todo está.
-Pues sin con ella has dormido con ella te has de casar
y sin non casas con ella, pronto la mando quemar".

Desde aquí se plantea la necesidad de legitimizar el matrimonio haciendo pública también la des-deshonra

La segunda variante -que aparece ya en el romance viejo Conde Claros (Primavera, 191)- consiste en el aumento de la vileza del conde al responder al padre que clamaba justicia:

*/ Menéndez y Pelayo, Suplemento... p. 179.

- Tanto me da que la quemé, nín la deje de quemar
que mujeres en el mundo para mí no han de faltar.
Si no lo tienen de guapas, lo tendrán de habilidad.

En esta versión la villanía del conde sirve como recurso para aumentar el suspense, acrecentando el peligro que corre la infanta deshonrada. Finalmente, el alarde, al ser investido de mayor arrogancia, destacaba la actitud indiscreta del conde, apoyada en la fama donjuanesca de que se hace ostentación al principio.

La respuesta fanfarronesca hace disminuir la figura del conde en esta primera etapa ^{*}/. Pero el disfraz y la acción que lleva a restaurar el orden están motivados por la carta que recibe el conde después de su discursillo de 'pavo real'. En la misiva se hace efectiva la amenaza de muerte; y el tactancioso caballero, olvidando sus anteriores palabras, se disfraza y se dirige a salvar a Galanzuca.

Nos atreveríamos a afirmar que esta es la versión donde la utilización del disfraz de clérigo está sustentada por una razón poderosa -que no aparece en las otras versiones-, contenida en las nuevas que lleva el paje:

- Confesó con siete curas ninguno dijo la verdad .

Esto podría ser un anticipo del disfraz, pues el paje informa que la entrada de frailes a la prisión de Galanzuca está a la orden del día, y qué mejor oportunidad para acercarse a la víctima -pensaría sin duda el sujeto permanente- que disfrazándose de fraile.

*/ No obstante siempre concluya como héroe salvador de la dama y conquistador de la simpatía del lector.

Si la idea del disfraz la sugiere el paje mensajero, se constituiría éste -si se acepta la sugerencia- en un elemento de unión de mayor envergadura que en otras versiones, formando con el conde y el falso fraile la tríada salvadora.

ETAPA DE DISFRAZ: (v. 28-36)

La referencia misma al disfraz es un poco menos breve que en otras versiones:

Quitó su traje de seda	se vistió de padre Abad;
arreó el caballo blanco,	también ensilló su ruan.

Sin embargo no hay que dejarnos engañar; tal vez el caballo y el ruán sean sólo una metáfora de la disposición del conde a partir de inmediato. Al narrador le parecería entonces conveniente hacer explícita la partida, puesto que no se ha mencionado antes que el sujeto se dirija a un monasterio para realizar el intercambio; simplemente lo lleva a cabo sin variar de escenario. Pero a fin de cuentas, el disfraz y el rito de su investidura siguen sin sufrir modificación alguna de importancia respecto a la versión anterior.

Esta etapa no presenta un enfrentamiento propiamente dicho, sino que en realidad la escena se concreta a la confesión simulada.

El verso 30 no es más que una petición reiterada:

- Confiese, padre, confiese, que Dios se lo pagará .

El falso fraile representará su papel de manera intachable haciendo la pregunta precisa:

- si tuvo que ver con hombres casados o por casar .

Precisa, porque si bien la respuesta de la prisionera no la liberaba de la culpa que le imputaba la sociedad por tener relaciones ilícitas:

- Non tuve que ver con hombres casados nin por casar
 si non han sido tres horas con Carlos de Montalbán
 una ha sido a mi gusto las otras a mi pesar;

sí, en cambio, la libera de toda sospecha posible respecto a su fidelidad. No se da cabida a ningún intento de seducción, ninguna lucha para comprobar el rechazo de la infanta a otros brazos que no fueran los del conde libertador.

El conde no insiste después de la confesión, donde se resalta poéticamente el carácter de veracidad contenido en la delicada, espontánea y creíble confidencia de la dama: "una ha sido a mi gusto, las otras a mi pesar".

El uso extensivo del disfraz se ha cumplido en parte: sin intentar seducir a Galanzuca, el conde ha llevado a cabo la prueba de fidelidad.

Después que el narrador demuestra la fidelidad, de Galanzuca, precipita al conde en una acción impetuosa y novelesca:

Cogíerala entre sus brazos pusiérala en el ruán:

El narrador aprovecha este momento de exaltación de la "castidad"

de la dama para de pronto presentar la acción decidida de su, ahora, salvador incondicional.

El disfraz se pierde en la ausencia de un descubrimiento.

ETAPA DE POST-DISFRAZ (v. 36-41)

No hay un descubrimiento físico de la personalidad del conde; sólo lo delata el reto verbal que emite contra el rey, ahora que tiene derecho sobre el destino de la sentenciada:

- Ahora con esa leña con ella quemar un can.
En quemando bien los huesos, al rey idlos presentar;
que Galanzuca es mi esposa y yo la voy a llevar .

Es pertinente hacer notar la segunda intervención del padre de la infanta ^{*}/, que remata el romance de una manera rotunda:

- Llévela el don Carlos, lleve; Dios se la deje lograr;
 más quiero que se la lleve que non verla aquí quemar .

El padre termina aprobando la acción del yerno y expresando el dolor que le causaba el castigo impuesto por él a su propia hija. El padre es presentado como una víctima más de la imposición social, al sentirse obligado a borrar la mancha a través de grandes escarmientos aleccionadores.

^{*}/ En la primera exige al conde reparar su felonía mediante el matrimonio.

EL CONDE CLAROS

(Canarias, Catalán, 234)

¡De la mar al horizonte,
 ¡Qué malita está la infanta,
 Entran príncipes y condes
 y entre tantos se mormura:
 Y su padre el rey ordena
 La niña, que oía esto,
 -¿Quién me escribirá una carta?
 ¿quién le llevará estas nuevas
 Ella tiene un pajecillo
 -Escribala usted, señora,
 si el camino es de tres leguas,
 Cuando llegó casa el conde,
 -Tú que vienes de palacio
 -Nuevas le traigo, buen conde,
 la princesa que usted tuvo
 -Si me lo dices de broma,
 si me lo dices de veras,
 -Si usted no quiere creerlo
 Cogió la carta y la lee,
 Toda la ropa que tiene,
 Fue al convento San Francisco,
 Montó en un caballo blanco,
 y al subir una montaña,
 Llevan la infanta en el medio
 Le dio espuelas a su caballo
 que la tierra que él pisa
 -Dejen confesar la niña,
 que todo el que va a morir,
 La cogió por una mano,
 allí le empezó a decir
 si ha conocido a varón
 -No ha conocido varón
 yendo mis padres a misa
 apareció por allí
 y no le dije que no
 Yo no siento morir yo,
 yo siento esta criatura
 -Ese conde, mi señora.
 Con una mano la coge,
 -¡La princesa es mi mujer
 si hay alguna que se atreva
 Dicen todos a una voz:

del horizonte a la mar.
 de un mal que le suele dar!
 que la van a visitar.
 La infanta ocupada está.
 que la manden a quemar.
 no hacía más que llorar:
 ¿quién se la irá a llevar?
 al conde de Salazar?
 que en su mesa come pan.
 yo se la voy a llevar;
 en una hora lo he de andar.
 fue a la hora de almorzar.
 ¿qué nuevas traes de allá?
 nuevas de mucho pesar,
 se la van hoy a quemar.
 yo te pongo de amorzar;
 pronto empiezo a caminar.
 la carta se lo dirá.
 la besó y la guardará.
 por un hábito la da.
 de fraile se vestirá.
 pronto empezó a caminar,
 mucha gente vido andar,
 que la iban a quemar.
 para más pronto llegar,
 nunca más se coge pan.
 déjela usted confesar,
 ha de decir la verdad!
 la llevó pa más allá;
 y le empezó a preguntar
 a fuerza o a voluntad.
 ni a fuerza ni a voluntad
 y yo en mi aposento real,
 el conde de Salazar,
 porque le tenía amistad.
 que morir es natural.
 que muere sin bautizar.
 hablando con él estás.
 con otra empuña un puñal

 que me la venga a quitar!
 -¡Dios se la deje gozar!

(Canarias, Catalán, 234)

ETAPA DE PRE-DISFRAZ (v. 1-19):

Esta versión se inicia con la denuncia del estado de la infanta:

¡Qué malita está la infanta de un mal que le suele dar!

Ello dará lugar el interminable desfile de visitantes, quienes al averiguar la causa de la indisposición de la princesa, propiciarán la situación de peligro:

y entre tantos se murmura: "La infanta ocupada está".

El narrador une en dos versos la causa: embarazo, y el efecto: murmuración.

El resto de esta primera etapa no difiere en mucho de la demás versiones: castigo emitido por el padre; ofrecimiento del paje para llevar la noticia al conde de Salazar; recibimiento de la carta que envía la sentenciada. Pero un nuevo elemento da sentido a la disposición del conde para dirigirse a salvar a su amada:

Cogió la carta y la lee, la besó y la guardará.

Estos versos constituyen un indicio de los sentimientos del conde: hablan del amor que le profesa la infanta. En esta versión el narrador manifiesta de manera explícita los lazos amorosos que unen a los protagonistas principales.

El sujeto permanente, desde su primera aparición, es presentado como salvador incondicional y responsable de una vida que no debía perderse.

ETAPA DE DISFRAZ. (v. 20-37):

El disfraz mismo presenta nuevos elementos dentro de la acostumbrada brevedad descriptiva:

Toda la ropa que tiene por un hábito la da.

Ya no son sólo las ropas de seda las que cambia -como en otras versiones-, sino el guardarropa entero. No se trata de un simple trueque, en el que se pierde momentáneamente el lujo (seda) y se gana una apariencia de autoridad (hábito), sino que se muestra -merced a la exageración poética- el afecto del protagonista por la infanta.

Se enfatiza así el carácter salvador del conde de Salazar en ese desprendimiento absoluto, que viene a simbolizar su generosidad hacia la dama, ahora víctima de la falta en que había contribuido él directamente.

Después de ese alarde de generosidad, se narra la acción de la investidura del disfraz:

Fue al convento San Francisco, de fraile se vestirá.

Semejante a otras versiones, añade asimismo el caballo, sólo que en este caso se resalta la prisa del conde por ponerse en camino:

Montó en un caballo blanco, pronto empezó a caminar.

Tal parece que el narrador se quiere explayar en las acciones propiciadas por el disfraz. lo que permite entender de manera más profunda el carácter del protagonista: primero la gravedad con que el conde toma el asunto, dando muestras de premura, amor y dadivosidad. Después, cuando va cabalgando, el percatarse de que la infanta iba a ser quemada:

Le dio espuelas a su caballo para más pronto llegar.

Se reitera el adverbio temporal. El conde quiere llegar, arremete a su caballo con tal ansia y desenfreno:

que de la tierra que él pisa nunca más se coge pan.

Y una vez en el sitio del cadalso, el sujeto temporal lleva a cabo su actuación intachable de fraile confesor:

- Dejen confesar la niña, déjela usted confesar.
que todo el que va a morir ha de decir la verdad .

Quizá sea ésta otra de las justificaciones del empleo del disfraz de clérigo. ¿Es que el conde enamorado duda también? El caso es que "la llevó pa' más allá" para someterla a la confesión simulada y obtener toda la verdad:

allí le empezó a decir y le empezó a preguntar
si ha conocido varón a fuerza o a voluntad.

La intervención de la acusada cobra mayor importancia. Después de dar una respuesta calco 1/, que enfatiza la inocencia de la infanta:

-No he conocido varón ni a fuerza ni a voluntad,

Añade un elemento que reitera de manera poética su fidelidad al amante salvador:

-yendo mis padres a misa, yo en mi aposento real,
apareció por allí el conde de Salazar
y no le dije que no porque le tenía amistad.

Las palabras finales proferidas por la infanta pueden servir para confirmar lo arriba mencionado acerca de los vínculos amorosos que se establecen entre el disfrazado y la emplazada. Además retoma el motivo del fruto que se perderá:

-Yo no siento morir yo que morir es natural,
yo siento esta criatura que muere sin bautizar

El conde de Salazar, indudablemente conmovido al saberse honrado por su dama, y padre de un hijo pronto legítimo, lanza emocionado la identificación verbal, reafirmando antes que nada su compromiso con la casi libre princesa:

-Ese conde, mi señora, hablando con él estás.

1/ "Se utiliza para responder a preguntas ampliadas con hipótesis, conjeturas, etc., y supone la repetición, en forma negativa, de algo dicho anteriormente por otro personaje; después de la negación se suele afirmar algo que se opone, más o menos tajantemente, a lo negado". (Díaz Roig, El Romancero... pp. 52-53).

ETAPA DE POST-DISFRAZ (v.38-42)

En esta versión tampoco aparece la reacción de la dama, seguramente porque habiendo desaparecido el disfraz, el narrador pierde interés en el desarrollo de la anécdota, y decide pasar directamente a la empresa salvadora:

Con una mano la coge con otra empuña un puñal.

Pero el romance no termina sin antes sugerir nuevamente el sutil lazo amoroso que ha unido a los amantes a lo largo del poema, dando un toque de ternura a lo que en otras versiones había sido sólo el cumplimiento de un compromiso para restaurar el orden.

En esta versión el equilibrio se impone más que nada por el amor que manifiesta el conde en ese grito que no deja lugar a dudas:

- ¡La princesa es mi mujer...
 si hay alguno que se atreva que me la venga a quitar!

Todos quedan convencidos. El narrador nos lo hace saber merced al verso que cierra el romance:

Dicen todos a una voz: ¡Dios se la deje gozar!

En esta versión destaca un nuevo elemento, que consiste en remarcar lo amoroso en un romance que era sólo de honor caballeresco.

(Elizarda, Málaga, Alvar, 175 a)

Se paseaba Elizarda
y don Lunes que pasaba
-¡Quién te pillara Elizarda,
Lo que te encargo, don Lunes,
Al otro día de mañana
-No sé si sería Elizarda,
El padre que se ha enterado
-Qué habláis de mi Elizarda,
Si acaso fuera verdá
Si acaso fuera mentira
La dama está en un castigo
la ha metidito en un pozo,
Tres hermanos que tenía,
todos los domingos iban
-Hermana, tú eres la causa
-No bajara un angelito de
le llevaría una carta
y si estuviera durmiendo
y si estuviera comiendo
-Carta te traigo, don Lunes,
de tu querida Elizarda
Se ha vestidito de monje
-¿Donde estás tú, hija Elizarda,
porque Elizarda es muy niña
-Soy tu querido don Lunes

por sus lindos corredores
la pretendía de amores
quién te pillara esta noche!
que no lo sepa la corte.
en la corte se sabía.
no sé si Elizarda sería.
estas palabras decía:
que és lo que habláis de mi hija?
yo mismo la mataría,
a una montaña se iría.
que Dios no se lo da a nadie:
pa' que se pudran sus carnes.
los tres eran muy cabales,
ante el pozo a visitarle.
de que padre te maltrate.
esos que suelen bajar.
al conde de Montalbán,
lo habría de despertar,
la comida ha de sortear.
no te la quisiera dar,
que la tratán de quemar,
yha empezado a caminar.
que necesito de hablar?
y debe de confesar.
que te vengo a libertar.

ETAPA DE DISFRAZ (v. 1-21):

En la versión de Elizarda, la primera etapa abarca casi la totalidad de la versión; en primer lugar porque presenta una serie de cruces, donde va a predominar -ovbviamente- la trama esencial del romance del Conde Claros, es decir: la deshonra pública que conlleva al ineludible castigo. 1/

La aceptación de la infanta ante las peticiones del seductor, va acompañada de la desconfianza, manifiesta en la súplica que hace al caballero de que mantenga todo en secreto. Es un indicio del peligro latente.

Sin hacer mención directa al chisme o alarde, tenemos que el padre de Elizarda se ha enterado de la propagación de la deshonra, ante las murmuraciones que se han despertado en la corte:

Al otro día de mañana	en la corte se sabía
- no sé si sería <u>Elizarda</u> ,	no sé si <u>Elizarda</u> sería.

Sólo se plantea la duda, pero es suficiente para que el deshonrado padre imponga el castigo.

-Si acaso fuera verdad yo mismo la mataría.

*/ Alvar, El Romancero... p. 212.

1/ En la introducción de esta versión, donde se narra el encuentro de los amantes y el requerimiento amoroso, encontramos semejanzas con algunas versiones de La Adúltera.

Sucede que el narrador saca a relucir la peripecia misma: la deshonra pública que propiciará el uso del disfraz. Pero no cree necesario aclarar demasiado las causas; prefiere exhibirse en las consecuencias: El castigo de la infanta, que en esta versión se ha transformado en verdadero suplicio. El narrador se regodea en las amenazas con que el padre repudia a su hija:

-sí acaso fuera mentira a una montaña se iría.

Pero como ha sido verdad, la acusada tendrá que purgar su condena:

La dama está en un castigo que Dios no se lo da a nadie:
la ha metidito en un pozo pa'que se pudran las carnes.

Esta es la versión donde se castiga con mayor encono la falta de la infanta. Se le reprocha airadamente su actitud; los hermanos se encargarán de ello:

Tres hermanos que tenía todos eran muy cabales,
todos los domingos iban ante el pozo a visitarla:
-Hermana tú eres la causa de que padre te maltrate. 1/

Por fin se condeule el narrador y tal parece que quisiera contrarrestar los acontecimientos pasados y mostrarlos como actos injustos. Apiadado del tormento, el narrador se apresura a dar

1/ Motivo que aparece en algunas versiones de Delgadina, y que en nuestra versión parece cumplir funciones moralizantes, dado que la lección en boca de los hermanos refuerza la causa del castigo, confiriendo mayor culpabilidad a la infanta Elizarda, y justificando en cierta medida el suplicio.

solución a la anécdota y el solo clamor de justicia de la acusada produce el milagro: la intervención de lo sobrenatural -caso extraño en el Romancero-, que hará llegar la noticia de su próxima muerte a don Lunes, por mediación de un angelito "de esos que suelen bajar". El narrador muestra que se trata de un castigo social, no divino; es el elemento divino el que facilitará la salvación de la supuesta culpable.

Aquí vuelve a hacer su aparición el sujeto permanente, quien sólo ha intervenido en el romance para pronunciar las palabras iniciales de seducción, pero motor de todo el desarrollo de la historia.

En efecto, el personaje que atrapa la atención es la infanta Elizarda, cuyo papel de víctima está exagerado al detalle.

El narrador apresura el desenlace y minimiza al máximo las acciones del personaje salvador. Todo lo que pueda eliminar el narrador es válido en su ansia por libertar a la infanta del pozo donde se pudren sus carnes.

ETAPA DE DISFRAZ: (v. 22-24)

El disfraz, imposible de eludir desde luego, apenas se menciona como dato. Pero recuérdese que es el resorte fundamental de la anécdota y el elemento necesario para asegurar el éxito de la empresa salvadora.

Don Lunes adopta el disfraz:

Se ha vestidito de monje y ha empezado a caminar.

Parece ser una sola acción vestirse y caminar. ¡Qué prisa la del narrador al excluir toda transición, todo tópico retardador. Casi vemos a don Lunes terminando de ajustar su disfraz en el camino.

La prisa del narrador se hace aún más evidente al reducir la actuación del falso fraile a una sola pregunta sobre el paradero de la niña que debía ser confesada:

- ¿Dónde estás, tú hija Elizarda, que necesito de hablar? porque Elizarda es muy niña y debe de confesar .

No obstante la carencia de un enfrentamiento con los celadores que siempre permanecen invisibles para el lector, se sobreentiende que el engaño contenido en las palabras del sujeto temporal va dirigido a esos destinatarios tácitos.

Tampoco es indispensable que el sujeto siga desempeñando el papel de clérigo frente a la infanta; por ello la ausencia de la confesión simulada que elimina la prueba de fidelidad. El intento de seducción se ha olvidado por completo.

La única finalidad del sujeto temporal, sin imponer condición alguna, es libertar a Elizarda, quien en esta segunda etapa ha desempeñado un papel pasivo. El narrador la hace también invisible -la imaginamos oculta en el pozo que busca don Lunes-, para que no interfiera en un diálogo que podría prolongar su tormento.

ETAPA DE POST-DISFRAZ (v. 25):

Un sólo verso, con el que se cierra el romance, constituye la tercera etapa; pero un verso que implica tanto el despojo del disfraz como la nueva faceta heroica del personaje permanente:

- Soy tu querido don Lunes que te vengo a libertan.

Es el clamor del restaurador del orden. Casi una voz divina, omnipotente. Parece que don Lunes es enviado directo del cielo. Como que ha perdido la carnalidad del principio de la historia para venir a restaurar el orden.

En esa afirmación que aleja toda duda posible de fracaso en la empresa, está la buscada libertad de Elizarda, la recuperación de su honra y la unión con su amante.

¿Hay necesidad de hacer explícita la huida? ¿O bien de que el héroe salvador repita a algún destinatario la confesión de amor y la promesa de protección que ha hecho antes a la infanta? Al menos el narrador no lo cree así, y une la identificación verbal con el grito de libertad, -cumpliéndose de esta manera el breve proceso del disfraz- (ocultamiento-descubrimiento) v dejando fragmentado el romance para que sea la sorpresa lo que constituya el final de esta deliciosa versión, donde el disfraz es lo de menos.

RECAPITULACION ACERCA DE LAS VERSIONES DE EL CONDE CLAROS

PRE-DISFRAZ:

Tal parece que en todas las versiones elegidas del romance de El conde Claros, el motor del disfraz es -invariablemente- la publicación de unos amores ilícitos, que ocasionará el castigo de una víctima-culpable*/. Castigo que se tendrá que evitar por medio de un disfraz de naturaleza eclesiástica.

Las varianter en esta primera etapa se presentan en las causas que van a motivar que los amores -o infracción, o pecado- lleguen a oídos del padre de la infanta, quien era el señalado por la sociedad para imponer el castigo y restituir el orden dentro del pequeño núcleo social constituido por su propia familia.

Las causas pueden ser:

-el alarde, que desembocará en la murmuración' Galancina y Galan-zuca: (Alvar, 178 y Menéndez y Pelayo, 7)

-la murmuración ocasionada por el chisme' Canarias y Elizarda (Alvar, 175 a y Catalán, 234).

De entrar vírgenes a la lectura de cada una de las versiones, no podríamos imaginar aún que esta situación pudiera provocar la investidura del disfraz. Nada lo ha anunciado.

Pasemos a las consecuencias de estas habladurías para entender

*/ Que en todas las versiones está representada por una dama de linaje.

la actitud nociva del conde, ya que su acción en esta primera etapa es de gran importancia para el desempeño posterior de su ineludible función restauradora.

El alarde.

En Galancina y Galanzuca, versiones donde está manifiesto el alarde, la actitud del conde se nos antoja más ignominiosa, quizá hasta de traidor podríamos calificar al pérfido caballero, pues ha trasgredido la palabra otorgada a la infanta de guardar en secreto aquellos amores. La pérdida de la honra es motivada precisamente por violar ese silencio. El conde difamador se convierte en agente dañino para la dama seducida; quedando la infanta desde este momento convertida en víctima.

En estas dos versiones el caballero seductor se alaba. Y lo que para la dama representaba un riesgo al ser descubierto, se convierte para el caballero seductor en motivo de gracia y alardea de ello. En Galanzuca se añade un elemento que intensifica el carácter dañoso del sujeto: es la jactancia con que festeja su funesto alarde:

-Tanto me da que la queme,	nin la deje de quemar,
que mujeres en el mundo	para mí no han de faltar
Si non lo tienen de guapas	lo tendrán de habilidad.

Elemento que envilece aún más la figura del conde. Su actitud se convierte en verdadera felonía.

En cambio en la versión de Elizarda no sabemos a ciencia cierta cómo se producen las murmuraciones. Eso sí, creemos que fueron provocadas por algún chisme, pero no se especifican como consecuencia del alarde del conde:

Al otro día de mañana en la corte se sabía.

Por otro lado, cuando la dama pide al caballero que se guarde de divulgar el secreto, le dice sólo: "que non lo sepa la corte". Tampoco la sospecha aparece explícita. Aunque nosotros ya sospechamos el mensaje.

En la versión de Canarias, aunque sabemos que las murmuraciones son producto de la visible preñez de la infanta, no aparece la seducción verbal del principio, ni tampoco encontraremos al protagonista alardeando de su conquista amorosa.

El castigo

Pasemos al castigo impuesto por la mano justiciera del padre.

El castigo se presenta en todas las versiones, puesto que siempre se hacen públicos los amores con la consiguiente deshonra. El castigo será anunciado públicamente, como pública fue la deshonra; una de las grandes moralizaciones del poeta. En las versiones de Galancina y de Canarias, se da sólo la orden de ajusticiamiento: En Galanzuca, el padre desde el balcón, hace saber al conde que si no realiza el casamiento con su hija, la mandará quemar.

En Elizarda, el padre enfrenta públicamente a los que murmuran acerca de la honra de su familia. Y también se anuncia públicamente el castigo que daría a ésta, fuera verdad o mentira los entredichos que se suscitaban en la corte. En esta versión se narra con más detalles el castigo mismo, el narrador cuenta el tormento de la prisionera, por lo que la participación pasiva de ésta se vuelve mucho más conmovedora. Nos despierta angustia la impotencia de la infanta.

En todas las versiones comentadas está el elemento salvador consagrado en el mensajero, como portador de la noticia que propiciará la aparición del disfraz. Es entonces cuando la función nociva del caballero va a convertirse, en virtud del disfraz mismo, en función reparadora, salvadora. Pero precisamente a partir de este momento, el rescate de la prisionera -hasta entonces motivo de nuestra preocupación- deja de importar tanto al narrador como a nosotros lectores.

DISFRAZ:

El disfraz cumple funciones reparadoras, pero en casi todas las versiones -excepto Elizarda-, se añade una condición para esa reparación: la prueba adicional, que no es más que un refuerzo de la salvación pero que se lleva el mayor número de versos. El sujeto temporal va a desempeñar el papel de inquisidor y a veces hasta de seductor, olvidando aquello que se perfiló como finalidad inicial del disfraz: rescatar a la dama.

En esta etapa el sujeto temporal, luego de desembarazarse de los destinatarios iniciales -los guardias-, iniciará su verdadera representación. Insistimos en que estos destinatarios no son más que el marco que da veracidad a la prisión de la infanta, puesto que no siempre aparecen, como en el caso de Elizarda, o a veces hasta colaboran para que se lleve a cabo la entrada del sacerdote a las prisiones para realizar la supuesta confesión.

Las pruebas

A partir de aquí el conde aprovechará plenamente su disfraz: Lo vemos actuar como un verdadero sacerdote. Parece que el conde se toma muy en serio su papel de vicario de Cristo en las versiones donde aparece la confesión simulada.

Es motivo de nuestra curiosidad ver cómo la función del disfraz, que consistía en permitir el acercamiento a la acusada, toma diferentes rumbos en las versiones donde el disfrazado decide alcanzar una segunda finalidad: la prueba de fidelidad; lo que hará variar el número de versos que permanecerá disfrazado el sujeto. En Galancina, el conde sentencia a la prisionera a que, al unísono de la confesión, se deje seducir (v. 34-40). Durante siete versos permanece el personaje disfrazado aprovechando la situación creada. En la versión de Galanzuca, el sujeto temporal hace que la infanta confiese su pecado. Cumple cabalmente su función de confesor y hace pasar a la infanta por la prueba que lo llevará a constatar que él había sido su único seductor; sin embargo

no intenta llevar más allá la prueba (v. 31-36). Seis versos dura la representación teatral del conde, pavoneándose en su autoridad inquisitoria. Algo semejante sucede en la versión de Canarias: se presenta la confesión pero no hay seducción (v.27-37). Son once versos los que narran la travesía del conde con su disfraz, en abierto alarde de poder. A la prueba que sufre la dama en estas dos últimas versiones no se añade el intento de seducción, sólo se cumple con los requisitos inquisitoriales.

En Elizarda, la función salvadora del caballero se lleva a cabo sin reparo o condición de ninguna índole. No hay prueba alguna a la infanta, ni siquiera confesión simulada, menos intento de seducción. Es la versión más simple y también la más cautivadora en cuanto al contraste de la actitud inicial del conde seductor, que termina brincando de gusto porque viene a libertar a su amada (v. 23-24). Sólo dos versos permanece oculto el impaciente Don Lunes.

POST-DISFRAZ:

De acuerdo al orden elegido para estas versiones, vemos que en Galancina (Alvar, 178) se lleva a cabo una prueba extensiva, agudizada, incisiva; pero el descubrimiento del disfrazado se da sólo ante la dama; todo queda entre los dos. Viene inmediatamente la huida.

Las versiones de Galanzuca (Menéndez y Pelayo, 7) y de Canarias (Catalán, 234) presentan una prueba más débil, puesto que la dama no tendrá que enfrentarse a un engaño, sino sólo confesar la

verdad. En Galanzuca no hay descubrimiento verbal ante la dama, sólo la toma en sus brazos en signo de protección y posesión, y casi reta al padre de la acusada ahora liberada por arte de magia de aquel dominio patriarcal. La versión de Canarias presenta un doble descubrimiento: ante la dama, y después ante el público a gritos: "¡-si hay alguna que se atreva que me la venga a quitar!" Nadie se atreverá.

Hemos dejado al último la versión de Elizarda (Alvar, 175 a), para rematar con la salvación incondicional, sin prueba ni seducción. En esta versión no interesa probar la fidelidad de la acusada; es la única versión donde no encontramos al conde haciendo uso extensivo de su disfraz. Pero no por ello la escena de la prisión deja de importar. Recuérdese el terrible tormento "que Dios no se lo de a nadie", grabado ya en la memoria. No, la cárcel sigue siendo ineludible. Pero en Elizarda, donde el narrador se vuelve menos moralista, es que se troca más poético.

Intentemos bordar un poco este asunto, que aunque resulte camino difícil por ser subjetivo, es también atractivo por el reto que representa descubrir algo.

Esta última versión -la de nuestra querida Elizarda-, alegre y violenta a la vez, no se ha olvidado de la cárcel, y creemos que tampoco de las otras versiones donde aparece la prueba de fidelidad. Tal vez el poeta de Elizarda tenía conocimiento de las historias donde la dama era inmolada por el amante, quien a pesar

de todo el daño que le había causado, venía ahora a aprovecharse del disfraz para constatar la sumisión y respeto a la fidelidad de que debía dar nota la dama encarcelada, ya antes seducida, e incluso traicionada. Quizá entonces estas mismas versiones le sugirieran a nuestro poeta transformar el tormento moral, -quizá hasta humillante le parecería-, en tormento físico; y entonces prefiriera hacer el final sorpresivo, al conferir al amante liberador ese aire triunfante de nobleza, que lo lleva a concretarse a su finalidad inicial. Acusar menos a la mujer, restarle culpabilidad, mostrar que el caballero no tenía porqué ponerla a prueba, esa es la intención del narrador, ya más lejano de ese ambiente de imposición y de castigos aunque no mucho de los tormentos.

Algo más hay en la versión que ha acrecentado su valor poético. Cuando vemos cómo se presenta el caballero don Lunes ante Elizarda, lo que deja de llamar la atención es precisamente el disfraz ¿Cómo es que sucedió?

Tal vez la prisa del narrador hizo que se olvidara del recurso mismo que empleó para crear el suspenso. Ahora lo que el narrador hace es acortar el momento de espera, de angustia ante la cercanía del fin trágico de la infanta, e intenta suspender la agonía. Reduce todo a tal grado, que la hazaña caballeresca, salvadora, respetada en todas las versiones anteriores, cumple aquí funciones meramente teatrales: el desembozamiento sorpresivo ante la dama, y el lector, porque no esperamos lo haga tan rápido.

Es la rapidez poética del narrador lo que hace al romance desembocar en la sorpresa, en el fragmentado encuentro, dejando la salvación sugerida. Todo queda al alcance de una mirada: la pintura de un hombre que viene a oponerse a la figura del sometedor de la dama culpable de la deshonra familiar.

En esta versión, la necesidad de la prueba no tiene cabida ¿será que ya purgaron demasiado las maceradas carnes de la infanta?

El caso es que el poeta de Elizarda ya no inserta el derecho otorgado por otros refundidores de romances, al caballero seductor para probar la fidelidad de la dama a la que había seducido.

Consciente o no el autor, ello es claro indicio de una visión diferente de la realidad, donde confluyen el gusto, la tradición y la capacidad creativa de un individuo creador, valga la redundancia. El autor de Elizarda, continuando una tradición, puesto que se trata de un romance cantado en diversas regiones, ha respetado el asunto primordial: salvación de la dama acusada de la deshonra; se conservó también el recurso anecdótico: el disfraz. Sólo que al llegar al final, al desvelamiento, el poeta se ve impulsado a dejar caer todo de un sólo plumazo.

La moral, defensora de la honra, es subyugada por el amor en este romance, donde el disfraz es un recurso anecdótico-poético que lleva a feliz término la historia, y también el romance mismo.

Una vez más la moralización es vencida por lo poético. Es esta la última victoria que logra el romance.

CAPITULO III
LA CONDESITA



LA CONDESITA

(VERSION MODELO)

(Conde Flores, Canarias, Catalán, 453)

Grandes guerras se publican
y al conde Flores lo nombran
Lloraba la condesita,
acaban de ser casados
-¡Cuántos días, cuantos meses,
-Deja los meses, condesa,
si a los tres años no vuelvo
Pasaron los tres y cuatro,
los ojos de la condesa
Un día estando en la mesa,
-Deja el llanto, condesita,
condes y duques te piden,
-¡Carta (s) en mi corazón tengo,
no lo quiera Dios del cielo
Deme licencia, buen padre,
-La licencia tienes, hija
Se retiró a su aposento
se quitó medias de seda,
quitó zapatos de raso,
y un brial de seda verde
y sobre del brial se puso
Espuertilla de romera
cogió el bordón en la mano
Anduvo siete reinados,
anduvo por mar y tierra,
Cansada va la romera
Subió a un monte, miró al valle,
-Si aquel castillo es de moros,
más si es de buenos cristianos,
Al bajar unos pinares,
-¡Vaquerito, vaquerito,
que me niegues la mentira
¿de quién es tanto ganado
-Del conde Flores, romera,
-Vaquerito, vaquerito,
el conde Flores, tu amo
-De la guerra llegó rico,
ya están muertas las gallinas
mucha gente convidada
-Vaquerito, vaquerito,
por el camino más corto
Jornada de todo un día
al llegar frente al castillo
arriba vio a la novia,
-Deme limosna, buen conde,
-¡Vaya ojos de romera
-Si los habrás visto, conde,
-¿La romera es de Sevilla?
-Del conde Flores, señor,
Metió la mano al bolsillo
-¡Para tan grande señor,
-Pues pida, la condesita,
-Yo pido el anillo de oro

por la tierra y por el mar
por capitán general.
no se puede consolar,
y se tienen que apartar.
piensas estar por allá?
por años debes contar,
viuda te puedes llamar.
nuevas del conde no hay,
no cesaban de llorar.
su padre le empezó a hablar:
nueva vida tomarás,
te debes hija casar.
que don Flores vivo está,
que yo me vuelva a casar!
para el conde ir a buscar.
mi bendición además.
llora que te llorará;
de lana las fue a calzar:
los puso de cordobán,
que valía una ciudad
un hábito de sayal.
puso al hombro y echó a andar;
y se puso a peregrinar.
morería y cristiandad;
no pudo al conde encontrar.
que ya no puede andar más.
gran castillo vio asomar:
allí me cautivarán,
ellos me han de remediar.
gran vacá vino a encontrar:
por la Santa Trinidad
y me digas la verdad!
todo de un hierro y señal?
que en aquel castillo está.
más te quiero preguntar:
¿cómo vive por acá?
mañana se va a casar,
y están amasando el pan,
de lejos llegando van.
por la Santa Trinidad,
me has de encaminar allá.
en medio la pudo andar;
con don Flores fue encontrar,
en un alto ventanal.
por Dios y su caridad.
que en mi vida los vi tal!
si en Sevilla estado has.
¿qué se cuenta por allá?
poco bien y mucho mal.
y un real de plata le da.
poca limosna es un real!
que lo que pida tendrá.
que en tu dedo chico está.

Y abrióse de arriba abajo
-¿No me conoces, buen conde?
Y al verla en aquel traje
La novia bajó llorando
y abrazado a la romera
-¡Malas mañas quitas, conde,
que viendo una buena moza
Ni con agua, ni con vino,
sino con palabras dulces
-¡Malhaya la romerita!
-No la maldiga ninguno,
con ella vuelvo a mi tierra
¡Quédese con Dios la novia
que los amores primeros

su hábito de sayal:
Mira y me conocerás.
el conde cayó hacia atrás,
al ver al conde mortal
se lo ha venido a encontrar:
no las podrás olvidar,
siempre la vas a abrazar!
no lo pudo consolar
que la romera le da.
¿quién la trajo por acá?
que es mi mujer natural,
en donde me esperarán.
vestidita y sin casar,
son muy malos de olvidar!

VERSION MODELO

(Conde Flores, Canarias, Catalán, 453) */

El romance de La Condesita narra la historia de una noble dama que decide disfrazarse de romera, para ir en busca del esposo.

No es el viaje lo que motiva el disfraz. Es la situación de peligro encarnada en la futura boda propuesta por el padre, lo que la lleva a pedir el intercambio de ropas. Se disfraza para presentarse ante el marido, para pedir limosna, y así, oculta, anunciar al conde los esfuerzos y vicisitudes que ha pasado para poderlo encontrar.

En la versión de tradición oral moderna, identificada como El Conde Flores, el disfraz se presenta desde el inicio. Ya desde la primera etapa se conferirá al disfraz el rango de elemento indispensable para la realización del viaje.

En esta versión la división por etapas se establece en función de los diferentes sitios donde se desarrolla la historia:

- 1) La etapa de pre-disfraz presenta los motivos que llevan a la protagonista a disfrazarse: la partida del marido y la larga espera en palacio, aunado a la propuesta de nuevas nupcias.
- 2) La etapa de disfraz refiere el viaje y los encuentros durante éste.
- 3) La etapa de post-disfraz da cuenta del cumplimiento de la empresa de la condesa: el encuentro con el marido y la restitución de sus derechos como legítima esposa.

*/ Catalán, Flor T. II p. 59

ETAPA DE PRE-DISFRAZ(v.1-23):

La historia se inicia con un pregón de guerra que anuncia la imposición de un nombramiento de alto rango:

Grandes guerras se publican por la tierra y por el mar
y al conde Flores lo nombran por capitán general.

Tal parece que iniciáramos la lectura de un romance donde se referirán las hazañas guerreras del capitán elegido para partir a lejanas tierras. Sin embargo el verso que viene a continuación se centra en el sentimiento afectivo que despierta en la recién casada la separación que originan esas guerras:

Lloraba la condesita no se puede consolar,
que acaban de ser casados y se tienen que apartar.

Se trata de una situación impuesta a la recién casada, es ella la que llora impotente, ella es quien tiene que sufrir y aceptar el alejamiento de su esposo. Ni un lamento del conde por su propia partida, la actitud resignada de la esposa se intensifica debido a la pregunta que hace al conde, sin ocultar un gramo su ansiedad por la duración de la ausencia del marido:

- ¿Cuántos días, cuantos meses, piensas estar por allá?

Es obvio que ella anhela que el tiempo de espera sea el mínimo. La repetición parece quitar el aliento a la condesita.

La poca paciencia de la condesa, que se cuestiona en días, cuando mucho en meses la separación, será puesta a prueba desde el instante en que el conde responde:

- Deja los meses, condesa, por años debes contar
si a los tres años no vuelvo viuda te puedes llamar .

La relación que hace el narrador acerca del tiempo transcurrido, lleva implícita la espera de la condesa, una espera penelopiana, 1/ indicio de la fidelidad obligada y voluntaria a la vez. La narración de la espera va acompañada de la referencia al estado de ánimo que embarga a la condesa:

Pasaron los tres y los cuatro; nuevas del conde no hay,
los ojos de la condesa no cesaban de llorar.

Como la condesa no ha recibido noticias de su marido, tampoco tiene la certeza de que haya muerto. No puede aún llamarse viuda, y llora porque, además, lo extraña.

Pero el narrador, siguiendo la línea del comportamiento acostumbrado en tales ocasiones -puesto que ha pasado el tiempo permitido socialmente-, hará intervenir al padre de la condesa para dar curso a la anécdota y poner en acción a la hasta entonces paciente esposa:

Un día estando en la mesa su padre empezó a hablar:

- Deja ese llanto, condesita, nueva vida tomarás
condes y duques te piden, te debes, hija, casar .

Parece que el padre, motivado precisamente por las lágrimas de su hija, le propone salir del estado de aflicción en que se encuentra, instigándola a casarse por segunda vez. Se recalca nuevamente el motivo poético contenido en el llanto de la condesa.

Ella se limita a rechazar tal proposición, y pone como pretexto una corazonada:

1/ Este romance pertenece a los que Diego Catalán ha clasificado dentro del "ciclo odiseico", y tienen que ver, en efecto, con la temática homeriana.

- ¡ Cartas en mi corazón tengo que don Flores vivo está
 no lo quiera Dios del cielo que yo me vuelva a casar!

Basta la sola corazonada to será la moralización del narrador, que se hace patente desde este momento, instigando a las mujeres que se cercioren de la muerte de su esposo antes de tomar cualquier determinación?

El caso es que la mujer resignada del principio se convierte de pronto en la esposa arrojada -se ha liberado, ya no es Penélope- que decide ir a recobrar lo que le corresponde, en otras palabras, recuperar el marido. El motor principal del disfraz se encuentra ambientado desde el primer instante dentro del marco del amor.

La sola corazonada (atributo de la intuición femenina) es de eficacia suficiente como para rechazar a los pretendientes que ofrece su propio padre. La condesa muestra en la práctica la fidelidad que se sugiere al inicio del romance.

Sólo falta la licencia del padre:

- Deme licencia, buen padre, para el conde ir a buscar,

El padre facilitará la empresa de la condesa, al conferir sin condición alguna el permiso a su hija para ir a buscar al hombre con quien está comprometida. Todo parece estar de parte de la condesa:

- Mi licencia tienes, hija, mi bendición además .

El narrador pasa directamente a la acción, pero antes hace referencia (la cuarta vez) al llanto de la condesa:

Se retiró a su aposento, llora que te llorará.

Súbitamente empieza la condesa a cambiar su vestimenta:

se quitó medias de seda,
quitó zapatos de raso,
y un brial de seda verde
y sobre el brial se puso

de lana las fue a calzar:
los puso de cordobán
que valía una ciudad
un hábito de sayal.

El cambio de ropa lo lleva a cabo de una forma antitética: quita sus ricas ropas de seda y viste ropas humildes ¿Cuál es la razón? Que va a peregrinar, y el mejor recurso para poder viajar y pasar desapercibida era vestirse ^{de} romera. Una forma de no ser violada o censurada durante la travesía. Pues el narrador, siguiendo la lógica de las costumbres, sabía que no era común que una mujer noble viajara por los caminos donde circulaban romeros, frailes o caballeros. Es el disfraz de romera el elemento que permitirá realizar la búsqueda.

No se ha mencionado riesgo alguno para la condesa disfrazada de romera, pues no se anuncia tampoco el disfraz. Sólo vemos el rito de la investidura; el narrador enumera los elementos que constituyen el disfraz.

El narrador une la acción y el disfraz:

Espuertilla de romera puso al hombro y echó a andar,
cogió el bordón en la mano y se puso a peregrinar.

No se trata tanto de emplear la astucia en la elección del disfraz, sino de que no le quedaba otra alternativa, si quería viajar la condesa, que vestirse de romera.

Toda la vestimenta necesaria para la travesía: medias de lana como protección, zapatos de piel resistentes; el sayal, también de lana; el bordón, útil bastón para andar por los caminos; y por último la espuertilla, que era una especie de recipiente hecho de palma para transportar cosas durante el viaje.

Abandona sus ropas lujosas: la seda y el raso. Pero debajo del sayal lleva oculto el brial, vestido de rica tela "que valía una ciudad"; quizá por si fuera necesario mostrar sus verdadera identidad en caso de encontrarse frente al marido ¿O es que quería llevar una señal en el vestuario que la identificara como condesa, en caso de que las circunstancias le fueran adversas, y tuviera que regresar sin marido? Puede servirle para ambas situaciones, desde luego.

Parte disfrazada la condesa, burdamente vestida a iniciar la empresa; sale a arriesgarse por los caminos, teniendo sólo como meta encontrar a su esposo, corroborar su corazonada.

ETAPA DE DISFRAZ (v. 24-53):

La travesía se describe brevemente: el número de reinos recorridos por tierras de cristianos y de moros indistintamente. Cruza el mar, camina en tierra firme, y sigue buscando. El narrador habla del cansancio de la romera, de la extensión del trayecto. Muestra a la heroína sin alientos, para así evocar los trabajos que ha pasado:

Anduvo siete reinados,
anduvo por mar y tierra,
Cansada va la romera

morería y cristiandad;
no pudo al conde encontrar
que ya no puede andar más.

El tópico que viene enseguida ayuda al narrador a dar plasticidad al movimiento de la condesa, hoy romera:

Subió un monte, miró al valle, gran castillo vio asomar...

Gracias a esa enumeración amplificada, el narrador da sentido al verso subrayado arriba, ¿cuánto habrá caminado la condesa? ¿cuánto habrá peregrinado la romera?

El narrador utiliza otro tópico, éste antitético, para expresar la dualidad peligro-éxito, y seguir con la anécdota. El riesgo que pueda correr la disfrazada está contenido en sus propias palabras:

- Si aquel castillo es de moros allí me cautivarán,
mas si es de buenos cristianos, ellos me han de remediar.

Pero no sucede nada. Sigue el narrador comentando y marcando la ruta:

Al bajar unos pinares, gran vaca vino a encontrar.

Se topa con un ganado, y cerca se halla el vaquero, con quien se enfrentará la disfrazada. Inmediatamente después del encuentro azaroso con la vacada, la romera se dirige a aquel personaje, tan importante en la consecución futura del último encuentro con que culminará su empresa, y el romance.

La condesa se dirige al vaquero sin más preámbulos que la obligada fórmula de cortesía, antes de pedir la información:

- Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad
que me niegues la mentira y me digas la verdad.

Es el disfraz de romera el apropiado para que la condesa establezca una relación de igual a igual con el vaquero, y así poder preguntar como cualquier peregrina que cruza el camino por los poseedores de las tierras que encuentra a su paso.

Todo romero va preguntando, en cada lugar que llega, el santo y seña de la región y sus habitantes, quizá para orientarse en su

camino y establecer relaciones de distancia y tiempo respecto a su lugar de destino.

Vemos a la romera decidida pedir información al vaquero:

- ¿de quién es tanto ganado, todo de un hierro y señal?

¿Habrá reconocido la romera por esa señal la cercanía del marido? El tópico permite a la imaginación ensayar. ^{1/}

Es hasta ahora -cuando entendemos la importancia del disfraz-, que surge la pregunta de qué fue lo que orilló a la condesa a disfrazarse si tenía licencia de su padre. Quizá podría haberse hecho acompañar de una comitiva que la protegiera en el camino y la ayudara, además, en la búsqueda. Surge aquí otra interrogante ¿es precisamente el disfraz lo que le permitiría viajar sola? ¿porqué ese afán de ir en soledad? ¿o será la apología de la mujer que por sí sola se arriesga y reclama sus derechos?

El caso es que el disfraz de romera tiene éxito en el enfrentamiento con el vaquero, quien nunca cuestionará a la disfrazada el motivo de requerir información sobre el conde Flores. Sólo se limita a responder:

- Del conde Flores, romera, que en aquel castillo está .

El vaquero será el elemento de unión; además de resumir en su persona todos los posibles encuentros de la romera durante el viaje -y en los que sin duda habría logrado también permanecer encubierta.

^{1/} El romance procede del Conde Dirlos, y ahí la señal es importante porque la han cambiado. En La condesita se conserva ese motivo, aunque no se "borde" sobre él.

Dentro del proceso de ocultamiento, el vaquerito cobra el papel de destinatario principal, porque es ante él que permanece oculta la condesa, para seguir obteniendo información. La romera desempeña de manera intachable su papel de conversadora de caminos, aunque mostrará cierta ansiedad ante la respuesta del vaquerito. La romera pide referencias más íntimas sobre el conde:

- Vaquerito, vaquerito, más te quiero preguntar:
el conde Flores, tu amo, ¿cómo vive por acá?

El vaquero da la noticial fatal:

- De la guerra vino rico, mañana se va a casar,
ya están muertas las gallinas y están amasando el pan
muchu gente convidada de lo lejos llegando van .

La condesa ha llegado justo a tiempo, se da cuenta de ello, y rápido solicita al vaquero:

- Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trínidad
por el camino más corto, me has de encaminar allá .

La prisa de la romera se hace notar. Y el vaquero sigue sin cuestionar nada.

El narrador se olvida del vaquero, y pasa a emplear el tópicu de transición que pondrá a la romera frente al marido:

Jornada de todo un día, en medio la pudo andar
al llegar frente al castillo con don Flores fue a encontrar.

Encontré lo que buscaba. Ha cumplido la primera parte de su empresa. Pero...

arriba vio a la novia en un alto ventanal.

Ahora toca ver cómo enfrentará la romera la situación con que se vino a topar. Sigue encubierta para poder acercarse con toda

naturalidad al conde con el pretexto de pedirle limosna:

- Deme limosna, buen conde, por Dios y su caridad".

He aquí otra razón que justifica el disfraz de peregrina: era común que los romeros vivieran de las limosnas; eran bien vistos donde quiera que fueran, pues representaban al devoto que va a visitar un santuario. El disfraz de romera le permitía a la condesa acercarse sin ningún impedimento al conde, y enfrentarlo en solédad.

El conde se percata de que no se trata de una romera común y corriente; algo se delata en ella: ¿O no será una señal de lo liviano que es el conde, que se casa teniendo esposa y además dice piropos a cualquier peregrina?

- ¡Vaya ojos de romera que en mi vida los vi tal!

El disfraz no logra encubrir los ojos. Pero parece que a la romera le importa muy poco conservarse encubierta, puesto que empieza a dar indicios al marido infiel:

- Si los habrás visto conde, si en Sevilla estado has ,

Le da elementos al conde para que traiga a la memoria la ciudad olvidada, donde olvidó también a la esposa. Pero el conde se concreta a pedir nuevas a la romera acerca del lugar mencionado:

- ¿La romera es de Sevilla? ¿qué se cuenta por allá?

Cuando algún romero llegaba a cualquier sitio, traía las noticias de su lugar de origen a los habitantes de lejanas tierras; así el disfraz de romera le permitía a la condesa -una vez cerca del marido- comunicarle lo que se decía de él.

La romera ha conseguido que el conde le dé pie para hacer referencia a la mala fama que se ha ganado en Sevilla:

- Del conde Flores, señor, poco bien y mucho mal .

El conde, no obstante escuche esto, parece que no se da por enterado, porque inmediatamente trata de hacer callar a la romera:

Metió la mano al bolsillo y un real de plata le da.

Pero la romera sigue dando indicios de que sabe a quién tiene enfrente; hace referencia a su condición de gran señor:

- Para tan grande señor, poca limosna es un real .

Ella persiste en su representación y se aprovecha de la limosna para que el conde Flores dé lugar al desvelamiento. Veremos al conde hacer la primera concesión:

- Pues pida la rómerita ^ñ/ que lo que pida tendrá

La condesa ha obtenido lo que buscaba: tener enfrente al marido para recordarle el compromiso contraído:

- Yo pido el anillo de oro que en tu dedo chico está .

El anillo, símbolo del contrato matrimonial, es el elemento en que se apoya la condesa para reclamar el olvido en que la dejó el marido.

En este romance el disfraz tiene como uno de sus objetivos propiciar la desviación en el destino del conde a punto de romper el compromiso inicial, y por lo tanto, legítimo. La condesa se

^ñ/ "condesita" en el romance. Creemos que es un lapsus del narrador.

apoya en el anillo, el compromiso, pero también en el amor, que es lo que disfrazó en el camino.

ETAPA DE POST-DISFRAZ (v. 54-67).

Va a venir el descubrimiento teatral:

y abrióse de arriba a bajo el hábito de sayal.

Ni un instante más permanecerá oculta la condesa, después de haber reclamado el compromiso. La romera se abre la vestimenta.

Ahora comprendemos por qué lleva el brial de seda bajo el sayal */
 Ahora entendemos por qué valía "una ciudad"; era la señal de su verdadera personalidad, de su legitimidad:

- ¿No me conoces, buen conde? mira y me conocerás.

Qué teatralidad en ese diálogo acompañado del ademán que despoja a la condesa de su personalidad de romera. De inmediato pasa de sujeto temporal a sujeto permanente.

Reta al marido a que la reconozca. Es lo que ella ha buscado: mostrarse; no poner a prueba ni al conde, ni al vaquero, ni a la rival. Le basta hacer acto de presencia ante el marido. Todo está sobrentendido; en el momento en que el conde supiese que tenía enfrente a su esposa legítima, olvidaría a la novia y recibiría con agrado la reclamación del compromiso adquirido.

Para hacer aún más teatral el descubrimiento, el narrador "empuja" al azorado marido que ya no puede más:

*/ Debajo del sayal, o so el sayal. Ref. que denota que no debe juzgarse a las cosas por su apariencia (Real Academia, p. 1184)

Y al verla en aquel traje el conde cayó hacia atrás.

Aquí queda el acto. Cae el telón. Se ha producido el encuentro. De nuevo todo está sobrentendido.

Cuando vuelve a levantarse el telón, descubrimos tras bambalinas a la novia que baja a representar el papel de destinataria del disfraz. Ella se dirige a la romera que tiene enfrente, ignorando que ya se ha descubierto ante el conde.

La novia vendrá a representar un elemento más en que se apoya el narrador para dar su lección moralizadora. Y ayudará también a hacer más espectacular el encuentro. Ella propicia -gracias a su intervención- las muestras de amor de ambos esposos: y también contribuirá en el reproche al conde sobre su inconstancia:

La novia bajó llorando	al ver al conde mortal
y abrazado a la romera	se lo ha venido a encontrar:
- Malas mañas quitas, conde,	no las podrás olvidar,
que viendo una buena moza,	siempre la has venido a abrazar.

La novia tratará, sin embargo, de reanimar al conde, en una lucha contra la que ella sigue creyendo romera:

Ni con agua ni con vino,	no lo puedo consolar,
sino con palabras dulces	que la romera le da.

La romera sigue manifestando amor ¡que ya ha perdido el disfraz!

La rival sigue dirigiéndose a la romera:

- ¡Malhaya la romerita! ¿Quién la trajo por acá?

Esta maldición es la que hace realmente al conde resucitar, convertido ahora en el héroe defensor de su esposa, que ha sido la defensora 'a capa y espada' del compromiso matrimonial. El conde

resulta también triunfante:

- No la maldiga ninguno, que es mi mujer natural .

Y retoma el compromiso:

con ella vuelvo a mi tierra a donde me esperarán.

Reafirma el compromiso amoroso, no sin antes darle su lección a todas las mujeres que se dejen engañar:

- Quédese con Dios la novia vestidita y sin casar,
que los amores primeros son muy malos de olvidar .

Hay un doble descubrimiento de la personalidad de la condesa:

La primera teatralmente ante el conde (¿en secreto?) y la segunda, didácticamente, ante la novia engañada y la concurrencia.

La rival también sirve de marco para la reafirmación del compromiso imposible de romper, "que los amores primeros son muy malos de olvidar". En este verso se resume toda la motivación del disfraz, este es su primer motor. El viaje de la condesa es la prueba. Llega hasta el conde porque esos amores primeros, la condesa no los pudo olvidar.

II

EL DISFRAZ. Naturaleza y funciones

En nuestro romance, el sujeto que adopta un disfraz es una noble dama recién casada, que motivada por la ausencia, y el olvido en que la ha dejado el marido, va a ir en su búsqueda.

La condesita intuye que el conde le está huyendo. Y la elección del disfraz está en función de la travesía que tiene que realizar para encontrar a su esposo.

El motor inicial es el alejamiento del marido; pues al no regresar éste en el tiempo convenido -tres años-, el padre de la condesa la instiga a que contraiga nuevamente matrimonio. Pero ella presiente que su marido está vivo y se disfraza para ir a demostrarlo. Además si la condesa estaba en condiciones de casarse nuevamente, es lógico que ella pensara que su marido podría encontrarse en situación semejante.

La protagonista, mujer pasiva al principio, se torna activa y se pone un vestuario de romera, que le dé la posibilidad de transitar por los caminos sin correr riesgo alguno.

El disfraz es eficiente durante el viaje, la ruda vestimenta le proporciona la protección necesaria en su afán de ir sola. Se pone en marcha con el sayal, el bordón, la espuertilla y su tesón.

Aunque el disfraz tiene un carácter de voluntario, es forzado por el abandono. Las circunstancias que llevan a la condesa a

tener que elegir un disfraz son: el tiempo transcurrido -y el conde sin regresar-, la imposición del padre respecto a su su-puesta viudez, y la corazonada de ella misma de que aún vivía su marido. La condesita no se permite transgredir el compromiso, y además trata de lograr un fin personal: abolir su soledad recuperando el amor. La fidelidad manifiesta en el rechazo al nuevo compromiso, no lo es tanto por la recuperación del matrimonio -puesto que su honra estaba socialmente a salvo- sino por su in-sistencia en elegir como marido al Conde Flores.

La función del disfraz consiste en encubrir su condición de noble engañando a la muchedumbre con que se topa en los caminos, pero también engaña al marido sin proponerselo, pues el disfraz no estaba concebido para ello. El disfraz permite reafirmar el compromiso y recobrar al marido; ambas cosas vienen siendo una sola en el romance, puesto que juntas implican la restauración del orden. La finalidad del disfraz consiste en que la condesita llegue sin contratiempos ante la presencia del marido. La meta es él.

Respecto a los destinatarios, habría que preguntarse si realmente representan obstáculos que sortear. El destinatario en que se simbolizan todos es el vaquero, y a su vez es el elemento que permitirá a la romera acercarse a su meta.

El conde no viene en realidad a ser destinatario, porque sabemos que a la condesa no le interesa mantenerse encubierta ante él mas que el tiempo indispensable para el reproche.

El disfraz es para transportarse, nada más. Por ello es que ni siquiera nos cuestionamos si tendrá éxito o no en la travesía.

El disfraz de romera era infalible en la anécdota. En esa época los caminos se llenaban de peregrinos, frailes, simples caminantes y muchos, muchos viajeros. Tampoco nos preocupamos de si el conde creerá que tiene enfrente a una verdadera romera */

El disfraz es sólo un vehículo para hacerse llegar a él.

Una vez frente a frente ¿para qué seguir encubierta?. Como romera no podía reclamar nada más que una limosna; sólo desde su posición de legítima esposa podía colocar al marido 'entre la espada y la pared' y hacerlo responsable de lo convenido. El conde no vacilará.

¿Cuáles serían los elementos de engaño?

Los elementos accesorios están constituidos por el vestuario mismo: medias de lana, zapato de cordobán, hábito de sayal, etc. Pero el disfraz se hace acompañar del arrojito de la portadora.

En la etapa de pre-disfraz, la condesita no comenta el por qué de su disfraz. Después de pedir licencia al padre, se oculta e inicia el peregrinaje.

Respecto a los elementos reforzadores, tal parece que no hay ninguno, pues en la etapa de disfraz, la condesa no tiene que hacer esfuerzo alguno para permanecer oculta ante los destinatarios. Nadie pone en tela de juicio su disfraz. Ni aún en el momento de presentarse frente al conde, vemos que la condesita pueda correr ningún riesgo. Su finalidad la va a cumplir precisamente descubriéndose.

* / Recuérdese el lapsus del narrador. (Supra... p. 138 Cap. II)

Pasamos rápidamente y sin obstáculos a la etapa de post-disfraz:

Y abrióse de arriba a abajo su hábito de sayal.

La condesa ha hecho válido su derecho al ser acogida por el marido sin resistencia alguna, y "con ella vuelve a [su] tierra en donde [le] esperarán".

La relación que establece la protagonista con los demás personajes se puede considerar así:

- | | |
|--------------------------------|---|
| 1) De complicidad: | Con el padre. Quien al otorgarle la licencia, colabora indirectamente en la búsqueda. |
| 2) De engaño: | con el vaquero. De quien la condesa disfrazada obtiene primero la información de que el conde está vivo, y después le indica la ruta para llegar a su destino. Es el elemento de unión entre los esposos. |
| 3) De daño: | con la rival. Ella es la única que lamentará la presencia de la romera. |
| 4) De búsqueda y recuperación: | con el marido. Y es él el causante directo de que la condesita tenga que emplear un disfraz. |

La estructura que presenta este romance es aparente, es decir, el público está al tanto del disfraz, conoce la personalidad verdadera, así como la apariencia de la protagonista. Sigue atentamente sus acciones como personaje temporal, y, a la vez, espera el éxito de la condesita como personaje permanente.

La situación de suspenso no surge a partir de que la protagonista pueda o no ser descubierta, sino en torno a la noticia de la próxima boda del conde, así como de la reacción de éste en el

momento del descubrimiento. El suspenso se da durante la transición del personaje temporal a permanente. No interesan tanto las acciones de la condesita en la etapa propiamente del disfraz, esta etapa es una mera transición, lógica y necesaria.

El lector establece una relación de solidaridad con la protagonista, conoce cómo y por qué se oculta, sabe también las razones de su descubrimiento. ¿Puede el público esperar alguna sorpresa o peligro que pudiera truncar la empresa de la protagonista? El lector se emociona ante el descubrimiento, lo está esperando, pero más le interesa la reacción del marido ante la presencia de su heroica acosadora. Al público le satisface que la condesa-romera recupere su posición de esposa, se lo tiene merecido.

El ocultamiento per se no interesa más que en la medida en que la condesa pudiera viajar en soledad, y así hacer más novelesca la historia, dándole un matiz amoroso. En efecto, lo que lleva a la disfrazada a descubrirse es el amor hacia el conde -antes la llevó a disfrazarse.

El público queda complacido: el disfraz sirve para enmarcar el arrojío de la mujer que va al encuentro del amor, es su deseo, su derecho, y obligación. Se restaura el equilibrio, el disfraz ha servido para cumplir funciones reparadoras.

La condesita tendrá una victoria al lograr permanecer oculta y llevar a cabo la travesía sin ningún percance; pero obtendrá una segunda y principal victoria al encontrar al marido.

La victoria final se da cuando el marido le otorga el reconocimiento publico:

- No la maldiga ninguno, que es mi mujer natural .

La intención plasmada en el romance está a lo largo de las tres etapas: la necesidad de legitimizar el matrimonio, que se resume en el intento de búsqueda, porque según la condesa -y el narrador- la mujer debe asegurarse, antes de contraer nuevas nupcias, si en realidad ha enviudado 1/. La mujer tiene la obligación de defender su compromiso, no obstante el marido se haya olvidado de ella. Ya se podía haber preocupado el conde Flores de inventar siquiera la noticia de su propia muerte para que la condesa quedara en libertad y no tuviera que arriesgarse en la búsqueda.

Parece que el narrador quiere ejemplarizar en su protagonista que la mujer debe defender lo que tiene aunque el marido haya roto el compromiso al querer casarse con otra. No importa, porque a fin de cuentas, es el marido quien tiene que reconocer el compromiso, de él depende la validez del matrimonio. La última intervención del conde es la que restaura el equilibrio. Sólo en su mano estaba:

- ¡Quédese con Dios la novia vestidita y sin casar,
que los amores primeros son muy malos de olvidar .

1/ "Una mujer no tiene derecho de despedir a su amante con el pretexto de una larga ausencia de éste, a menos que antes tenga la prueba evidente de que ha flaqueado en su amor o ha violado su fe; sobre todo, cuando el amante se haya alejado por fuerza de la necesidad o cuando su ausencia se deba a una causa honorable" (Jacques Lafitte-Houssat, Trova-
doras,.. p. 58). Es este uno de los fallos que se pronun-
cian en las Cortes de Amor.

La condesita, Penélope que espera, se libera en virtud del disfraz; busca, llega y encuentra. La condesita ha conquistado su liberación y legitimizado el compromiso dentro de una historia amorosa, soporte principal de este romance, donde el disfraz ha sido un simple recurso anecdótico.

La finalidad del narrador ha sido acentuar el heroísmo de la mujer fiel y valiente, defensora del compromiso, pero más que nada del amor. Ella acepta el riesgo y adopta el disfraz por amor.

(Conde Don Ramiro, Canarias, Catalán, 596)

Una gran guerra se ha armado
 los ojos de la condesa
 -¿Por cuántos meses, mi conde
 -Los contaremos por años,
 si se pasan siete años
 Se pasan los siete años
 le dice el padre a la hija:
 -¡No lo permita Dios del cielo,
 que si mi marido es vivo,
 -Ponte tú sombrero de paja
 Caminó siete jornadas
 sólo encuentra un pastorcillo
 -Dime, dime, pastorcillo,
 ¿de quién es ese ganado
 -Es del conde don Ramiro
 hoy ha matado las reses
 -¡Vamos, vamos, pastorcillo,
 si el ganado se te pierde
 y si acaso no aparece
 Se llegaron a un sitio de ventanas
 Le regalan una boya
 -No quiero limosnas de ésas,
 Baja, baja, conde mío,
 ¿Ya no miras esta boca
 ¿ya no miras estos ojos
 ¿ya no miras estos brazos
 ¿ya no miras estas manos
 ¿ya no miras este anillo
 Y de gozo y regocijo
 -¡Esta es mi primer mujer

en España y Portugal;
 ya no cesan de llorar:
 para la guerra te vas?
 por meses no hay lugar;
 con otro te puedes casar.
 y el conde no viene ya;
 -Hija, ya te puedes casar.
 ni la Santa Trinidad,
 con él me quiero juntar!
 y tu ropa de tu igual.
 y no encontró con quien hablar;
 con ganado a presentar:
 dime, dime la verdad
 que llevas a presentar?
 que mañana va a velar,
 y mañana coce el pan.
 tú me tendrás que guiar!
 yo te lo sabré buscar
 yo te lo sabré pagar.
 y balcones y demás,
 y un hermoso delantal.
 sino con el conde hablar.
 si me quieres escuchar:
 que te solía de hablar?
 que te solían de mirar?
 que te solían de abrazar?
 que te solían dar el pan?
 que te ha costado un caudal?
 el conde se echó a llorar:
 con quién yo debo de estar!

LA CONDESITA(Conde don Ramiro, Canarias, Catalán, 596) */

ETAPA DE PRE-DISFRAZ (v. 1-10):

En esta versión, se pasa, sin especificar nombramiento alguno, del pregón guerrero al llanto de la condesita:

Una guerra se ha armado en España y Portugal,
Los ojos de la condesa ya no cesan de llorar.

¿Qué es lo que interpretamos? La tristeza de la condesita por la inevitable ausencia del marido.

- ¿Por cuántos meses, mi conde, para la guerra te vas?
- Los contaremos por años, por meses no hay lugar;
- si se pasan siete años, con otro te puedes casar .

Pasa el tiempo acordado -se vence el contrato verbal-, "y el conde no viene ya". Otra amenaza se avecina para la condesita: la imposición paterna, social, de contraer nuevas nupcias. Ella rechaza ese derecho, haciéndose merecedora de otro:

- que si mi marido es vivo, con él me quiero juntar .

La condesita muestra amor, decisión inquebrantable y desoe de juntarse con su esposo. Si estuviera vivo, un error sería imperdonable. Ni siquiera es necesario que la doncella pida permiso al padre. El mismo aconseja el disfraz:

- Ponte tu sombrero de paja y tu ropa de (su)^{1/} igual .

*/ Catalán, Flor..., T.II, p. 199.

1/ La versión presenta "tu". Nos atrevemos a reelaborarla; nos apoya el maestro Menéndez Pidal: "Asimilado por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos; cada uno se siente dueño de él /el crítico se refiere al canto; ¿pero a fin de cuentas qué es un romance, sino un canto?... cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo, con autoridad de coautor; al repetirlo lo ajusta y lo amolda espontáneamente a su más natural manera de expresión; y así, al propagarse en el canto de todos, se han ido fijando en el texto de la canción, algunas modificaciones, hondas unas, menudas otras, decisivas todas..." Menéndez Pidal, Romancero..., T.I., p. 45.

No se cuenta ni detalla el disfraz. El sombrero de paja es el único aditamento de que nos habla el narrador, quizá como un sinónimo de pobreza: un vestuario de poca monta o calidad, que le permitiera pasar desapercibida por los caminos, es decir, un elemento protector y útil a la vez.

El disfraz cumple en esta versión una función de mero recurso táctico que permite que la búsqueda se haga verosímil. Es llamativo el segundo hemistiquio con que se indica el disfraz. La elipsis señala que la ropa es tan humilde como el sombrero. Aunque era muy común que todo viajero portara un sombrero de paja para mayor comodidad, a la condesita no le correspondía por su categoría, por lo que cabe pensar también en la relación de analogía con el significado de "paja" ^{*}/: su poca importancia; y, por lo tanto, protectora de los asaltos.

La condesita, resguardada por la paja, sale a reclamar su parte en el contrato, a juntarse con el conde don Ramiro y a mostrar a éste que, además de estar en su derecho, lo amaba.

ETAPA DE DISFRAZ (v. 11-22):

Por medio de un tópico de transición se especifica la travesía y la soledad de la condesa. Hasta que el destino le hace un presente y aparece el hecho azaroso:

*/ "Lo inútil y desechado en cualquier materia, a distinción de de lo escogido en ella". (Real Academia, p. 959.) En nuestra versión lo escogido, lo utilizado, consistiría en que permite el encubrimiento.

Caminó siete jornadas y no encontró con quien hablar;
 sólo encuentra un pastorcillo con ganado a presentar.

La condesa reconoce la señal en el ganado que va a 'ser presentado'; sin duda se le lleva a alguna celebración ¿que es lo que sucederá?

- Es del conde don Ramiro que mañana va a velar;
 hoy ha matado las reses y mañana coce el pan .

La condesa ya no puede esperar más, tiene la evidencia de que no hay tiempo que perder. El traslado de ambos personajes (pastor y romera) al sitio de destino se hace de inmediato, y se añade una acción -la única que vuelve a hacer referencia al disfraz de la condesa- en que los destinatarios invisibles empiezan a colmarla de dádivas:

Le regalan una joya y un hermoso delantal.

Pero la condesa olvidándose de su disfraz rechaza todo y va al grano:

- No quiero limosnas de esas, sino con el conde hablar

Emprendedora la condesa, va a hacer realidad su deseo de juntarse con su marido.

La etapa de disfraz se centra en las actitudes que están al margen del disfraz: el valor y arrojo de la condesita. Los destinatarios mismos están más convencidos del disfraz que la romera misma. El narrador utiliza el disfraz sólo como un recurso que le permite justificar una travesía sin incidentes para su protagonista.

ETAPA DE POST-DISFRAZ (v. 23-30):

No hay descubrimiento. La condesa se dirige en forma directa a su marido, como si lo tratara en la cotidianidad:

- Baja, baja, conde mío, si me quieres escuchar .

Y así inicia su discurso amoroso la mujer arrojada, feliz de haber encontrado al esposo, a quien reprocha su abandono y le recuerda los momentos de amor. Al final se referirá al anillo, pero no como símbolo de compromiso, sino en recuerdo del interés que depositó en otro tiempo el conde, en la sortija destinada a ella, a su mujer:

- ¿Ya no miras esta boca,	que te solía de hablar?
¿ya no miras estos ojos	que te solían de mirar?
¿ya no miras estos brazos	que te solían de abrazar?
¿ya no miras estas manos	que te solían dar pan?
¿ya no miras este anillo	que te ha costado un caudal?

La reacción del conde delata también lazos amorosos; realmente se trata de una recuperación amorosa, y no sólo del cumplimiento de un compromiso. El conde recibe a su mujer con gozo y no por obligación puramente. Sin embargo, ni el narrador ni el conde logran abstenerse de dar la nota moralizadora: la responsabilidad ante el pacto contraído:

Y de gozo y regocijo	el conde se echó a llorar:
- Esta es mi primer mujer	con quien yo debo estar.

Y resulta más fresco el final de esta versión gracias a la dilución del compromiso en el amor.

LA CONDESITA

(Gerineldo I, Asturias, Alvar 191 a)

Grandes guerras se publican
y nombran a Gerineldo

- Adiós, la infantina, adiós;
sí a los siete años no vuelvo,

Los siete años han pasado,
Vistióse de romerilla
Siete reinos ha corrido,
en el medio del camino

- Vaquerito, vaquerito,
¿de quién son esos ganados

- De Gerineldo, señora,
¡Cayó en suelo desmayada
- Buen dinero te dará

Cogírala por la mano;
Ella pide una limosna;

- Romerita, romerita,
diréis a la Princesina

- No está en Francia,
- Romera, ¿eres demonio,
- Gerineldo, no lo soy;

Las bodas y los torneos
la Princesa en un convento
- Non será así, Princesina;

Ya mandan a los criados
desque aparejados fueron
para celebrar las bodas

entre España y Portugal,
por capitán general.
voime fortuna a buscar;
con otro podeis casar.

Gerineldo sin llegar.
y comenzóle a buscar.

sin que lo pudiese hallar:
encontróse un rabadán.

por la Santa Eternidad;
con tanto hierro y collar?
que se está para casar.

las nuevas al escuchar!
si me llevas donde está.
llevóla hasta su portal.
Gerineldo se la da.

si hacia Francia camináis,
que ya se puede casar.
Gerineldo, que delante de tí está
que me viene a tentar?
que soy tu esposa leal.

por doña Elvira serán;
su vida rematará.
contigo quiero casar.
los coches aparejar;
ya se parten, ya se van,
en Francia la natural.

(Gerineldo I, Asturias, Alvar, 191 a) */

ETAPA DE DISFRAZ (v. 1-6)

En la versión de Gerineldo I, el pregón y el nombramiento no dejan de aparecer:

Grandes guerras se publican entre España y Portugal,
y nombran a Gerineldo por capitán general.

Todo se presenta de manera apresurada en esta etapa: Gerineldo se despide de la infanta y establece las condiciones de su partida:

- Adiós, la infantina, adiós;; voime fortuna a buscar;
si a los siete años no vuelvo con otro podeís casar'.

La infanta tiene la concesión del que rige su destino. El padre no aparece para nada en esta versión. Al parecer se trata de una relación no formalizada por el compromiso. 1/

El narrador une en el tópico de transición que viene inmediatamente, la información de que ya pasó el tiempo de encierro para la infanta, junto con la carencia de nuevas sobre Gerineldo.

Los siete años han pasado, Gerineldo sin llegar.

El poeta maneja la ambigüedad, la no certeza del paradero del amado, para que la infanta tome por sí sola la decisión o bien de casarse o bien de partir en busca de aquél con quien se sentía comprometida. La decisión de la infanta consiste en vestirse de romera y partir.

*/ Alvar, El romancero p. 246.

1/ Se trata de una versión unida al romance de Gerineldo, en donde él es el amante y futuro marido.

Aquí surge una duda en nosotros: ¿se disfraza escondiéndose de algo o de alguien? El disfraz no es comentado a nadie, como tampoco lo es el viaje. Parte en secreto; tal parece que no tiene el derecho a la libertad que le confiere el matrimonio. No se ha mencionado si está unida por un compromiso legal a Gerineldo. ¿Será su amante? ¿será sólo su prometido? Nos inclinamos a pensar esto último. Ella sale a recobrar lo que le pertenece, o a formalizar el compromiso; da igual.

El disfraz es sólo un medio que facilitará a la condesita ir en búsqueda de Gerineldo. El vestuario de romera está como sinónimo de la realización del viaje. Y, como sabemos, la travesía exigía mostrar una apariencia que le permitiera transportarse libremente.

Se hace patente con mayor fuerza la iniciativa de la infantita, que no está obligada a aceptar una viudez, ni a casarse nuevo. Pero nada la detendrá.

ETAPA DE DISFRAZ (v.7-17):

La travesía, descrita rápidamente, da muestra del resón de la romera:

Siete reinos ha corrido
en el medio del camino

sin que lo pudiese hallar:
encontró un rabadán.

De pronto, el azar le pone enfrente al ciudador del ganado que es propiedad de Gerineldo. La romera pregunta por el dueño de ese ganado:

- Vaquerito, vaquerito, por la Santa Trinidad
¿de quién son esos ganados con tanto hierro y collar?

El vaquero responde dando la noticia que representará para la romera la situación de peligro, que consiste en la posible pérdida del objeto de su búsqueda:

- De Gerineldo, señora, que está para casar .

Esta información causará una reacción en la romera que descubrirá su intimidad con Gerineldo:

¡Cayó al suelo la romera las nuevas al escuchar!

Vemos cómo la infalibilidad del disfraz sigue vigente no obstante haya delataciones. Podríamos decir que la princesa se olvida de su disfraz en cuanto sabe la noticia.

Pero el pastor no cuestiona nada, sino que cede fácilmente ante la petición y el ofrecimiento de la romera:

- Buen dinero te daré si me llevas donde está .
Cogiérala por la mano; llevóla hasta su portal.

De pronto se encuentra la romera frente a Gerineldo. El narrador cuenta en un solo verso la relación que se establece entre la disfrazada y el irresponsable de Gerineldo:

Ella pide una limosna; Gerineldo se la da.

Hablamos de la irresponsabilidad de Gerineldo, y la comprobamos en la desfachatez con que se dirige a su oculta prometida:

- Romerita, romerita, si hacia Francia camináis,
diréis a la princesina que ya se puede casar .

¡Qué facilidad la de Gerineldo para desprenderse del compromiso por el que la romerita lo había arriesgado todo!

ETAPA DE POST-DISFRAZ (v.18-26):

Pero la princesina no cede ni un ápice. Tampoco le importa ya su disfraz, ni su papel de peregrina. En un despliegue de valor, ella se descubre verbalmente:

- No está en Francia, Gerineldo, que delante de tí está.

Trae ante la presencia de Gerineldo a la mujer abandonada. Se la entrega de carne y hueso. Gerineldo, no obstante, no puede ¿o no quiere? dar crédito a lo que tiene ante sus ojos, y dudará hasta de la presencia de la romera:

- Romera ¿eres el demonio? que me vienes a tentar?

La infanta no cede en su intento y reiterará quién es. Ella insiste en su personalidad real:

- Gerineldo, no lo soy; que soy tu esposa leal .

No le interesa ocultar nada. Incluso el narrador, en son resignado, sugiere la desdicha de la infanta, cuando ella cree todo perdido:

Las bodas y los torneos por doña Elvira serán;
la princesina en un convento su vida rematará.

¿Por qué no se concreta ella a olvidarlo también? ¿ Por qué se

tiene que ir a un convento? Es porque ella respeta el compromiso amoroso: o Gerineldo o nadie.

Gerineldo lo entiende así, y se hace responsable de lo prometido, respondiendo al compromiso amoroso y formalizando la unión:

- No será así, princesina, contigo quiero casar .

La "princesina" lo merece todo. Ella ha sido la heroína del romance y se ha ganado el premio:

Ya mandan a los criados	los coches aparejar;
desque aparejados fueron	ya se parten, ya se van
para celebrar las bodas	en Francia la natural.

Todo queda legitimizado: el compromiso, la empresa de la princesa y la obligación de Gerineldo.

En esta versión el disfraz ha jugado un papel mínimo, es decir de mero resorte para el intento no de recobrar al marido, que de hecho aún no lo es, pero sí para mostrar que la princesina era una buena candidata de lo que sería una "esposa leal". */

*/ (Del lat. *legalis*). "Adj: que guarda a persona o cosas la debida fidelidad" (Real Academia, p. 791).

LA CONDESITA

(Gerineldo II, Sevilla, Alvar, 191 f)

Se publicaron las guerras
 nombran al conde Gerineldo
 La reina como es tan niña,
 - ¿Cuántos días, cuantos meses
 - Si a los siete no viniere,
 Ya los siete van pasados
 le pidió licencia al padre,
 El padre como es tan niña,
 se vistió de peregrino
 En una montaña oscura,
 - Vaquerito, vaquerito,
 que me niegues la mentira
 ¿De quién son tantos ganados
 - Son del conde Gerineldo
 - Toma este doblón de oro,
 La ha agarrado de la mano
 Fue pidiendo una limosna
 Salió el conde Gerineldo
 - ¿Eres Roberto, señora,
 - No soy Roberto, señor,
 Toma este puñal dorado
 - ¿Cómo quieres que te mate,

que de Francia a Portugal
 su capitán general.
 no hace más que llorar.
 hombre ha de echar por allá?
 niña, te puedes casar.
 camino de ocho va:
 para salirlo a buscar.
 no se l'a querido dar;
 y le ha salido a buscar.
 se ha encontrado una vacá.
 por la santa Trinidad,
 y me digas la verdad.
 con tanto hierro y señal?
 que ya está para casar.
 vaquerito, y ponme allá.
 y la puso en el portal.
 por la Santa Trinidad.
 y se la ha salido a dar.
 que me ha salido a buscar?
 que soy tu esposa estimá.
 y dame de puñalás.
 si eres mi esposa estimá?

(Gerineldo II, Sevilla, Alvar, 191 f) */

ETAPA DE DISFRAZ (v.1-9)

En esta versión, después del pregón de guerra y del nombramiento del conde, el narrador presenta la razón de la aflicción de la joven esposa:

-La reina como es tan niña no hace más que llorar.

La reina al menos puede manifestar por medio del llanto su tristeza. Su relación con Gerineldo está legitimizada.

La pregunta de la infanta por el tiempo que permanecerá sola, queda respondida de una manera un tanto ambigua:

- ¿Cuántos días, cuántos meses, hombre has de echar por allá?
- Sí a los siete no viniere, niña, te puedes casar .

El narrador conserva la ambigüedad con que contesta el conde, en el verso de transición que utiliza:

Ya los siete van pasados, camino de ocho va.

¿Se referirá a meses o años? Indudablemente que el tiempo ha transcurrido en años, y la iniciativa de la infanta no se hace esperar. Expresa a su padre -antes de que nuevas nupcias sucedan-, su deseo de ir a recuperar a Gerineldo:

Le pidió licencia al padre, para salirlo a buscar.

*/ Alvar, El romancero..., p. 250.

El padre como es tan niña, no se l'a querido dar,
se vistió de peregrino y le ha salido a buscar.

El arrojó de la reina niña la lleva a ponerse un vestuario de hombre, para poder salir del palacio sin ser reconocida, y ocultarse así del padre.

Desde esta etapa encontramos a unos destinatarios tácitos -la gente de palacio-, que podrían informar de su partida al padre y truncar la empresa. Se disfraza de hombre para ocultarse aún más. Quizá de peregrina hubiese sido reconocida; la niña podía disimular formas, no simularlas. El disfraz cumple la función de facilitar la huida a la infanta. Es entonces que iniciará su empresa esa mujer que, por ser tan niña, "no hacía más que llorar"; y que por ser tan niña no obtiene ni la licencia del padre para ir a buscar al marido. Pero la negación del padre no será obstáculo suficiente para impedir a la niña la realización de la travesía; ni la oposición paterna la hará desistir de su deseo.

ETAPA DE DISFRAZ (v.10-19)

La travesía no es narrada. El azar se presenta desde el verso 10:

En una montaña oscura se ha encontrado una vacá.

La niña-peregrino se dirige al vaquero en cuanto lo encuentra. Pide la información necesaria basándose en el ganado que tiene a la vista. La noticia que da el vaquerito aumentará la prisa de la infanta por lograr su finalidad:

- Son del conde Gerineldo que está para casar .
- Toma este doblón de oro, vaquerito y ponme allá .

El vaquerito colabora en la prisa del peregrino:

La ha agarrado de la mano y la puso en el portal.

La disfrazada lleva entonces a cabo su representación teatral:

Fue pidiendo una limosna por la Santa Trinidad.
Salió el conde Gerineldo y se la ha salido a dar.

Gerineldo tiene la corazonada de que lo viene a buscar. Todo se da dentro del juego de ocultamiento. ¿Se habrá puesto la reina la vestimenta de alguien en particular que le es conocido al mismo Gerineldo? Podría ser que Gerineldo haga la pregunta sobre la identidad del peregrino para probar a la infanta ¿ la habrá reconocido ya?

- ¿Eres Roberto, señora, que me ha salido a buscar?

Se dirige a ella utilizando esa mezcla de masculino-femenino que debe haber descubierto en el falso peregrino. Gerineldo quiere ir al grano y propiciará que la infanta se descubra lo más pronto posible.

ETAPA DE POST-DISFRAZ (v.20-22):

El peregrino se descubre verbalmente, utilizando una antítesis que transforma la anécdota:

- No soy Roberto, señor, que soy tu esposa estimá.

Pero esta esposa no es estimada desde la perspectiva de sí misma, porque pide la muerte. ¿O será una prueba a la que somete a Gerineldo esta reina que "es tan niña"?:

- Toma este puñal dorado y dame de puñaladas .

La pregunta final de Gerineldo implica una negación de la petición de la reina; además de ser una afirmación de la necesidad de legitimizar el matrimonio:

- ¿Cómo quieres que te mate, si eres mi esposa estimá?

Pero más bien parece que es la reina la que ha sido sometida a prueba por parte del amado, del narrador y hasta del lector. Se ha ganado el aprecio de Gerineldo, la consideración del narrador y la estimación del público.

El disfraz le sirvió a la reina niña para ponerse a prueba ella misma y así ganarse la aprobación de todos, además de recobrar al marido perdido, quedando convertida en mujer heroica la reina que demostró no ser tan niña.

RECAPITULACION ACERCA DE LAS VERSIONES DE LA CONDESITA

PRE-DISFRAZ:

Lo que interesa en esta recapitulación es revisar las actitudes de la protagonista que se disfraza, para proponer una evolución que justifique el ordenamiento un tanto arbitrario que hemos hecho de estas versiones. El punto de referencia es la osadía de la condesita, con sus correspondientes derivaciones: arrojo, tenacidad, fidelidad, respeto al compromiso y amor.

Todas las versiones del romance de La Condesita se inician con el alejamiento del marido -o del prometido- a lejanas tierras. Y lo padece la condesita que no cesará de llorar. Casi siempre un lamento de la esposa, la inquietud y desilusión de la recién casada, pero también el silencio tormentoso de la mujer que ve partir al prometido.

Veamos la excelente transición que logra el poeta cuando convierte a la protagonista pasiva en guerrera activa gracias al disfraz.

Resorte ineludible es el disfraz en la historia, pero no de tal envergadura como la que cobra en La doncella guerrera o incluso en El conde Claros. El disfraz por sí mismo en La condesita, no representa un peligro que pueda desviar la anécdota en perjuicio de la disfrazada -como en La doncella..-, o en perjuicio de la destinataria -como en El conde Claros.

En efecto, la condesita lleva todas las de ganar, y nadie las de perder. ^{*}/ El disfraz es aquí un instrumento, del que en momentos se olvida incluso el narrador, y por consiguiente también el lector.

Nuestro punto de partida son las actitudes adyacentes al disfraz (arrojo, tenacidad, fidelidad, amor). Estas actitudes se dan en la condesita incluso antes de elegir el disfraz; este viene a ser una actitud más de la protagonista.

Por ejemplo, tal parece que la intervención del padre es clave en la metamorfosis que se manifiesta en su hija. Pero el padre participa como un efecto; la causa es el abandono en que se encuentra la condesita. ^{**}/

El motor del disfraz vendría a ser en todas las versiones precisamente el hecho de que se ha cumplido el tiempo convenido y la paciencia de la condesita no resiste más. Con permiso o sin permiso del padre, en su ausencia o su presencia, la peregrina emprende la marcha para recobrar a su marido (o prometido), ¡que tenía una corazonada!

Al principio se presenta a la protagonista en todas las versiones como mujer resignada, que apenas puede balbucear una débil pregunta -o se concreta a callar- ante la separación y el correspondiente destino que le esperaba. Pero en el instante en que la espera ya no tiene sentido, hará su aparición el disfraz, y la condesita se encaminará a evitar la boda.

^{*}/ A lo sumo la rival, que "burladita quedará".

^{**}/ Además, no siempre aparece el padre (Gerineldo I, Alvar 191 a)

Existen dos tipos de versiones de La condesita:

Aquellas en que interviene el padre, creando una situación de premura en las acciones de su hija cuando le propone nuevo casamiento. Forzada, la romera tiene que emprender la travesía que le permitirá exigir el cumplimiento de su antiguo compromiso y rechazar el nuevo. Las versiones que presentan este incidente son El conde Flores (Catalán, 453) y la del El conde Ramiro (Catalán, 596).

Pasemos a ellas:

En la versión modelo (Catalán, 453), la condesita se niega a cumplir su segundo deber al rechazar a todos los duques y condes, haciendo caso omiso del deseo del padre. La corazonada la induce a tomar el disfraz para cumplir con el deber que merecía primacía.

En la versión de El conde Ramiro (Catalán, 596), no es sólo el deber lo que mueve a la condesita, sino el deseo de juntarse con su marido. El amor ha colaborado en el cumplimiento del deber y de la fidelidad impuesta u obligada.

El segundo tipo de versiones no presenta la participación del padre como elemento que motiva a la condesita a partir. Su conducta es cuestión de iniciativa propia: ejemplo de ello es la versión de Serineldo I (Alvar, 191 a), que presenta nuevos matices, pues la condesita en su soltería no podía pedir licencia, y toma por sí sola la decisión de disfrazarse. El amor la mueve con mayor fuerza que el mero compromiso.

Aparte está la versión de Gerineldo II (Alvar, 191 f), la que con más claridad une alarrojo de la condesa el amor profesado al marido. Aquí se presenta incluso la oposición del padre ante su salida, pero la condesita no prestará oídos; el amor la llevará a desobedecer la orden paterna. Es la única versión en la que el padre niega su licencia; pero como si se la hubiera dado. La condesita sale con su disfraz a cuestras.

DISFRAZ

A la hora del disfraz se emparentan un poco más las versiones. Alcemos el telón y veamos ahora la representación teatral, a la condesa disfrazada de romera:

En la versión de El Conde Flores (Catalán, 453), es de admirar la seguridad con que la condesita viste las prendas de su disfraz. El narrador se complace en los aditamentos, y los luce al detalle. Viste de colores a su protagonista.

El disfraz tiene un lugar preeminente que dejará en la memoria del lector el retrato de la romera.

Es este el momento de la metamorfosis; cuando la impaciencia de la condesita se manifiesta y es entonces que se transforma en una mujer activa, guerrera batalladora que elige arriesgar la vida, pero imponer su derecho; que escoge el camino del amor sustentado por el compromiso, para peregrinar al santuario de su devoción: el marido. Es evidente la decisión con que acepta la condesa su papel en la historia, "se pone a peregrinar", era esa su obligación y deseo.

El disfraz sale también a cumplir su función, a facilitar el viaje, a colaborar en la llegada -aún oportuna- de la condesita. El disfraz permite la travesía y la obtención de la información, que aumentará el arrojo y la tenacidad de la romera.

En la versión elegida como modelo, ^{*/} el disfraz continúa por largo tiempo ante nuestra mirada (casi treinta versos). Se narra el viaje, el encuentro con el vaquero, la travesía con éste, la petición de limosna. La condesa permanece amplio intervalo oculta ante el marido. Por eso el descubrimiento tendría que ser más teatral. Pero vaya que es la versión donde el disfraz tiene un lugar en verdad importante; incluso ante la rival aparecerá la condesa todavía disfrazada -ya en la etapa considerada aquí de post-disfraz.

En la versión del Conde Ramiro (Catalán, 596), el disfraz aparece sólo cuando lo sugiere el padre:

Ponte tu sombrero de paja y tu ropa de /su/ igual .

Nunca vemos si se lo pone realmente la condesita; en los doce versos en que realiza la travesía jamás vemos a la romera. Parece que es la condesa quien viaja, como tal se dirige al pastorcillo: "si el ganado se te pierde yo te lo sabré pagar". El arrojo la ha despojado de su disfraz; ni parece necesitarlo.

Suponemos que ha permanecido disfrazada, puesto que al llegar a su destino, los vecinos del lugar le empiezan a dar limosnas. Por ello aclara que su finalidad no es esa, "sino con el conde hablar". Sigue mostrando su prisa por tener enfrente al conde Ramiro.

^{*/} Por aquello del disfraz.

El disfraz se constituye aquí como un débil resorte, pero necesario en el intento de la condesita por pasar desapercibida durante los doce versos que dura la travesía.

En la versión de Gerineldo I (Alvar, 191 a), el tesón de la condesita se manifiesta desde la manera como se invista del disfraz. Nada la obliga, a nadie le avisa que se va a peregrinar. El narrador lo tiene que comunicar antes de que tengamos ante los ojos a la condesita trotarreinos:

Vistióse de romerilla y comenzóle a buscar.

La romera tenaz no cesa en su intento, no se da por vencida a pesar de que no puede hallar al conde Gerineldo. Tampoco detiene la búsqueda al saber que "está para casar". Cae desmayada pero sigue luchando hasta llegar a él. Y tampoco retrocederá cuando de boca del propio conde oiga que la princesina -¡ella!- "ya se puede casar". A pesar de que parece que todo está perdido, la romera llegará hasta su meta: el desvelamiento. Ha pasado once versos de sufrimiento, bien valía la pena aguantarse hasta el final.

La versión de Gerineldo II (Alvar, 191 f) presenta una variante en el disfraz. La condesita es tan pequeña que se tiene que disfrazar de hombre. Tres veces se nos dice que es muy niña:

Primero el mismo narrador: "La reina como es tan niña..."

Después el marido: "...niña, te puedes casar".

Y finalmente el padre con su actitud: "El padre como es tan niña no se lo quiso dar".

Es la última razón la que motivará el disfraz. Unica versión que presenta este caso de oposición respecto al disfraz. El padre niega su permiso, precisamente porque es muy pequeña su hija; quizá correría demasiado riesgo y nunca llegaría al sitio de destino. Bordando sobre el disfraz:

se vistió de peregrino y le ha salido a buscar,

creemos que si es tan niña la reina, pasaría desapercibida más fácilmente envuelta en un ropaje masculino. Así la confundirían con un muchacho que podría transitar sin peligro, por el hecho de ser hombre. Un ropaje femenino la delataría, pues seguiría pareciendo niña y no una romera acostumbrada a correr caminos.

Más bien creemos que la oposición paterna sirve para reforzar la relación antitética de la poca edad frente al arrojío de la reina niña. La infantita ha utilizado con gran habilidad el disfraz. El amor la motivó.

POST-DISFRAZ:

Es en la tercera etapa donde culminará exitosamente la osadía de la condesita. La actitud de la mujer que va a validar el compromiso adquiere aires de duelo amoroso en todas las versiones:

En la versión de El Conde Flores, (Catalán, 453), la condesita reprocha al marido su ausencia, lo acusa de su olvido, reclama el compromiso, finalmente pide ser vista y exige ser reconocida. Decidida actúa la condesa una vez descubierta. La seguridad con que emprende la búsqueda es un indicio de la certeza que

tenía la condesita de ser recibida por el conde como "mujer natural". Reafirmada en su derecho, vuelve a su tierra llevando consigo a su amor primero que le fue imposible de olvidar, aquél que la arrastró cansada por los caminos montañosos.

En la versión de El conde don Ramiro (Catalán, 596) el aplomo con que la condesita rechaza la limosna y llama la atención del marido, está reforzado por el amor. Echa mano de la referencia al compromiso, sólo por costumbre, porque a fin de cuentas es el marido quien tenía que reconocer el derecho de su esposa:

- Esta es mi primer mujer con quien yo debo estar .

El telón de fondo es el encuentro amoroso. La condesita no tiutubea un sólo instante; es la seguridad del pacto amoroso lo que la convierte en heroína.

En la versión de Gerineldo I, (Alvar, 191 a) la princesina no va a reclamar compromiso alguno; aún no existe, apenas va a darle carta de presencia. La osadía y el arrojo se manifiestan desde un principio en la toma de iniciativa de la princesita amante; de la guerrera impaciente que no reprocha, sólo confiesa al amado que le ha sido leal; y a tal grado que cuando ve a Gerineldo perdido, elige entrar a un convento. Pero Gerineldo legitima el compromiso que ha respetado la princesa sin ninguna imposición. Ella lo amaba, de eso no queda la menor duda a Gerineldo -y a nosotros tampoco.

En la versión de Gerineldo II, (Alvar, 191 f) el tesón de la protagonista se manifiesta también desde un principio. La reina-

peregrino va a declarar su amor, más que a reclamar un compromiso, y a aceptar el destino que le impuso el abandono de su marido.

En una sola intervención la reina delata quién es y pide la muerte:

- No soy Roberto, señor, que soy tu esposa estimá
Toma este puñal dorado y dame de puñaladas.

La condesa no reprocha nada, sólo saca el puñal dorado. Ese es su ajuar. Está dispuesta a perderlo todo -hasta la vida- si no lograba que su fidelidad fuera estimada por el marido. Gerineldo repetirá casi textualmente las palabras de la reina, en un intercambio de pronombres que reforzará los lazos amorosos: "eres mi esposa estimá".

En todas las versiones la condesita va a recobrar lo perdido, sólo que sus actitudes varían de acuerdo a que reclame el compromiso: El conde Flores; (Catalán, 456) o reclame el amor: El conde don Ramiro, (Catalán, 596) Gerineldo I, (Alvar, 191 a) y Gerineldo II, (Alvar, 191 f). Pero en todas está presente el arrojito de la protagonista, que es lo que la lleva a adoptar un disfraz y disponerse a la travesía.

En todas las versiones la impaciencia se transforma en estrategia de ataque. Va a ganar la batalla; pues el destino del conde estaba ya marcado por el poeta: debía cumplir el compromiso y reconocer su legitimidad simbolizada en la búsqueda de la condesita. Búsqueda en la que se mezcla la mujer pasiva y la activa, su resignación y su fortaleza. La moralización del narrador no tiene límites: ha convertido a la mujer resignada en guerrera que restituye el compromiso y, en consecuencia, el amor.

Para todos los narradores de las versiones comentadas, el olvido -considerado como posible deshonra para la mujer- es vendido siempre por el amor. El llanto, la espera y la búsqueda han encontrado el reconocimiento masculino. La heroína sigue siendo la condesita, hasta nuestros días.

Se trata ahora de concluir sobre estos poemas que conforman una parte del Romancero, de ese mundo delicado y vigoroso, abierto y misterioso que hemos tomado como tema de estudio. Haremos el intento partiendo de lo que ha sido nuestra evasiva guía: el disfraz.

Los disfraces de los romances elegidos están relacionados con la guerra o con la religión, ámbitos comunes en la Edad Media, época donde era lo más natural ver transitar por los caminos a caballeros armados, frailes confesores o romeros en busca de un santuario. Los romances de LA DONCELLA GUERRERA, EL CONDE FLORES Y LA CONDESITA ^{1/}, presentan disfraces que tenían aceptación social donde quiera que fuera, porque resultaban cosa cotidiana tanto para los destinatarios de la anécdota, como a los transeúntes de aquella época; y aunque resulte extraordinario para nosotros -ahora lectores- que una mujer se disfrace de guerrero, un caballero de clérigo y una noble de romera, nos parece, sin embargo, lógico y aceptable para la historia que se narra. Precisamente la infalibilidad del disfraz consiste en la utilización de un vestuario común y corriente, que no fuera motivo de curiosidad o duda ^{2/}.

El disfraz proporciona a los protagonistas una fuerza mayor de la que habían tenido hasta entonces en la realidad de la historia que se cuenta: aquello que persiguen los portadores tendrá su consecución gracias a la amplitud de poder que les confiere el disfraz.

^{1/} Nos referimos solamente a las versiones modelo, ya que son las que contienen mayor número de elementos relacionados con el disfraz.

^{2/} Aunque en LA DONCELLA GUERRERA el atractivo del disfraz reside precisamente en su falibilidad, y eso es, en parte, lo encantador.

El encubrimiento extiende el círculo de poder, porque lo cotidiano del disfraz (guerrero, fraile, romera) es utilizado en su función totalizadora, es decir en virtud de su carácter de inverosimilitud, del que se aprovecha el narrador para mezclar en un solo mortero una apariencia ordinaria y una acción extraordinaria.

El héroe extiende su poder de heroicidad a través de la posibilidad de cambiar su ser común en un ser extraordinario, poseedor de mayor poder que el normal atribuido a sus dotes personales ^{1/}.

Los tres disfraces implican una travesía (búsqueda) y la llegada a un destino (encuentro). El disfraz va a llevar siempre al encuentro de algo:

- el guerrero que lucha por y en el encuentro: LA DONCELLA GUERRERA
- el fraile que va al encuentro: EL CONDE CLAROS
- la peregrina que llega al encuentro: LA CONDESITA

Los tres romances finalizan con un encuentro amoroso, imponiéndose el acoplamiento de los sentidos a la forma establecida socialmente.

Búsqueda:

En los tres romances elegidos se presenta una búsqueda.

En los tres la causa del disfraz consiste en conseguir ocultarse para poder llegar al punto de destino:

- la corte
- la infanta presa
- el marido desleal

En los tres se presenta el disfraz como algo necesario; la elección está forzada siempre por las circunstancias:

1/ Cf. Jung, El hombre y sus símbolos, p. 121

- representar al padre
- salvar a la emplazada
- recobrar al marido

Y ahí tendremos al guerrero femenino, al falso fraile o a la des-
preocupada romerita vencer todos los obstáculos -a veces con bas-
tante dificultad como en el primer caso-, y llegar siempre al cum-
plimiento de la meta propuesta. El disfraz es infalible, al menos,
para cumplir la función que le ha conferido el narrador dentro de
la historia; aparentar otra personalidad y ampliar el círculo de
poder. Todos los disfrazados: la doncella, el conde, la condesita,
llevan el escudo a cuestas, todos van acompañados por la aparien-
cia que protege, y los tres culminan victoriosamente su hazaña.

En los tres romances se hace referencia a una especie de travesía ^{1/}
del disfraz ante los ojos de los destinatarios -ya sea que éstos
estén presentes o sólo sobreentendidos-; por ejemplo, vemos a la
doncella escurrirse entre los soldados de la corte; al conde Cla-
ros atravesar entre los guardias de la prisión; y a la condesita
sorteando a los caminantes entre llanos y montañas.

En LA DONCELLA GUERRERA, la travesía del disfraz por la corte, y
su coqueto paseo ante el príncipe, derivarán en el enamoramiento.
Se cumple la finalidad inicial de la disfrazada, pero fructifica-
rá la del príncipe; el disfraz falla desde que se produce el ena-
moramiento. En EL CONDE CLAROS, la travesía del disfraz por la
prisión, deriva en la prueba que fructifica en casamiento. Se cum-
plen la dos finalidades del disfrazado, el disfraz es infalible.
En LA CONDESITA, la travesía por los caminos mismos tiene por ob-
jeto recobrar lo perdido. Esa es la finalidad única; el disfraz no

^{1/} Los tres disfrazados se pasean entre los destinatarios, lucen
su disfraz.

podía fallar, ni una duda acerca de su eficacia.

El disfraz de la doncella intenta el engaño como un recurso de defensa: no quiere ser descubierta. El del conde consiste también en un engaño, pero que se convierte en ataque: es un recurso salvador que se transforma en agresor al intentar la prueba de fidelidad. Y el disfraz de la condesita se utiliza como recurso para la recuperación, lo que no implica ni ataque ni defensa.

¿Como es que el disfraz es tratado de tan diferente manera en solo tres romances?

Lo que sucede es que en el romance de LA DONCELLA GUERRERA el disfraz representa el núcleo de la anécdota, en torno a él gira la historia y el interés. La doncella "es" su disfraz. Mientras que en los romances de EL CONDE CLAROS y LA CONDESITA el disfraz es sólo un medio que permite obtener una finalidad. El conde y la condesita "utilizan" su disfraz.

En LA DONCELLA GUERRERA interesa sobre todo el momento en que la protagonista está representando su papel de guerrero -ésta es la situación de peligro-, defendiéndose de la suspicacia de su insistente perseguidor. Mientras que en el romance de EL CONDE CLAROS, lo que importan son las causas y las implicaciones del disfraz, o sea la condena a muerte, lo que producirá la situación de peligro de la que se desprende el requerimiento del disfraz: y además, como el disfraz sirve también de resorte para probar a la acusada, importan asimismo las derivaciones, es decir, la nueva situación de peligro para la infanta. En el romance de LA CONDESITA importan las consecuencias, es decir, la reacción del esposo ante el reclamo que hace la disfrazada. Aquí el disfraz es un mero instrumento que permite a la romerita hacerse valer como esposa legítima.

En los tres casos hay una especie de intermediario del disfraz que va en cierta medida a colaborar o bien en el descubrimiento del engaño -la madre en LA DONCELLA GUERRERA-; o bien en los géremes del engaño- el pajeito en EL CONDE CLAROS-; o, por último, durante el engaño -el vaquero en LA CONDESITA-:

-En el primer caso, la reina descubre a su hijo la intimidad o fragilidad de la disfrazada.

-En el segundo el paje informa al futuro disfrazado del estado de emergencia en que se encuentra la infanta.

-En el tercero, el vaquero descubre a la disfrazada la vida íntima de su marido.

Estos tres personajes son intermediarios porque delatan algo fundamental del personaje disfrazado (LA DONCELLA GUERRERA) o bien informan algo al personaje disfrazado (EL CONDE CLAROS y LA CONDESITA). Son -los tres- personajes que sirven de vínculo de unión a los enamorados, amantes o esposos; y siendo los tres, personajes tan distintos, contribuyen merced a su acción, al esperado encuentro.

Encuentro:

En los tres romances el engaño propiciará el encuentro, es decir, la consecución del ser amado ^{1/}, aunque no sea ésta la finalidad inicial:

1/ El móvil pasional más recurrente [en el Romancero] es el "sentimiento amoroso en sus manifestaciones más variadas, desde el erotismo un poco pícaro y despreocupado hasta la sombría tragedia conyugal simbolizada casi siempre en personajes femeninos, verdaderas protagonistas del Romancero". (Di Stéfano, El Romancero, p.)

- En LA DONCELLA GUERRERA, es el descubrimiento del engaño o sea, (de la femeneidad) lo que propicia el enamoramiento. Los ojos descubren a la disfrazada.

-En EL CONDE CLAROS, el engaño lleva al encuentro definitivo, pues los amantes se convierten en esposos. Al probar la fidelidad, el conde se quita su disfraz.

- En LA CONDESITA, el engaño sirve para lograr el encuentro. Ante el hallazgo del marido, la condesita se quita el disfraz, y se lleva a cabo el reencuentro de los esposos alejados.

En el primer caso el encuentro no se sospecha, es sorprendente. En el segundo el encuentro se espera, se desea incluso, pero se pone en duda. En el tercero, el encuentro se presupone; es tal la insistencia de la condesita, que se da por sabido que el encuentro se va a realizar sin ningún impedimento.

Cuando hablamos de encuentro nos referimos a la segunda aparición del personaje permanente, ya sin disfraz; cuando se da el descubrimiento. Los personajes disfrazados vuelven a ser sí mismos pero modificados en virtud de las acciones realizadas como personajes temporales. No son ya los mismos; el disfraz los ha transformado. El cambio súbito de personaje temporal a permanente propicia una nueva situación: antes del disfraz tenemos a una hija de familia, a un amante infamador y a una esposa abandonada. Durante el disfraz: a un guerrero, a un fraile y a una romera. Muy diferentes son una vez que desaparece el disfraz: una hija de familia honrada y pedida en matrimonio; un héroe salvador v marido

responsable; y una heroica esposa reconocida públicamente por el marido. La doncella consigue novio, el conde Claros fidelísima esposa y la condesita no se deja abandonar.

Se presenta, pues, una situación modificada de acuerdo a la moral impuesta, simbolizada precisamente en los personajes que se despojan de un disfraz. La nueva condición de estos personajes está encaminada al matrimonio pero también al encuentro amoroso.

El encuentro, producto del engaño, es la meta; hacia él tiende la acción. El engaño, al ser descubierto, resuelve siempre con una revelación teatral -contundente- la anécdota. Se descubren sentimientos, intenciones y cambios de fortuna.

El disfraz ha permitido el encuentro y ha cumplido con su función narrativa al ser un recurso que tiene como finalidad atrapar la atención del público. Y nuestra atención ha sido atrapada; el interés en la narración ha aumentado al permitir el autor que algo permanezca oculto, no obstante el carácter de infalibilidad ya conferido arriba al disfraz. El disfraz hace factibles todos los encuentros, porque abre la posibilidad de cambio en el desarrollo de las acciones, propiciando, así, momentos de emoción y suspenso, y por lo tanto de creatividad, por la manera como ha elegido cada narrador dar solución a la historia.

El final de la historia deja plasmado -en los tres romances- el mensaje que envía el narrador a través de las protagonistas femeninas, a las lectoras, ya seapresas o disfrazadas, casadas o

solteras 1/.

Y tocando sólo de paso este aspecto que ha sido objeto de preocupación constante en el desarrollo de este trabajo, quisiéramos referirnos a la condición que guarda la mujer en nuestros tres romances 2/.

La mujer -ya sea doncella, amante o esposa-, siempre dependerá de la autoridad moral y social. En las tres anécdotas tiene cabida muy principal la autoridad del padre, a la que está sujeta la pasividad o la actividad de su hija. Siempre es el jefe de familia y el resorte de la acción: es quien autoriza el permiso u otorga el castigo. El padre juega un papel importante en la elección del disfraz:

- motiva y da permiso a su hija para disfrazarse (LA DONCELLA GUERRERA);

- castiga a su hija y obliga indirectamente al salvador a disfrazarse (EL CONDE CLAROS);

- otorga licencia a su hija para disfrazarse (LA CONDESITA)

Por ello el padre va a participar en cierta medida en el encuentro amoroso, es una especie de intermediario 3/. En los tres romances, el padre es el preservador o propugnador de la ley, de la costumbre o de la moral. El padre es uno de los puntos claves

1/ Ya lo decía el Arcipreste de Talavera en el Siglo XV: "O quantos males destos (deshonras, venganzas) se syguen, asy en donzellas como en viudas, monjas, e aun casadas, quando los maridos son absentes: las casadas por miedo, e las biudas e monjas por la desonor, las donzellas por gran dolor, pues que, sabido, pierden casamiento y honor" (Martínez de Toledo, El Corbacho, p.49)

2/ Si hubiéramos visto todos los romances propuestos en el cuadro quizá habríamos encontrado cosas muy semejantes.

3/ Como lo son los informadores en el momento del engaño.

para que el narrador pueda dar sus lecciones de comportamiento tanto a hombres como a mujeres, pero sobre todo a las segundas:

- la conducta que debe seguir la doncella, que aún no tiene marido.
- la conducta que debe acatar la mujer enamorada que ha faltado a las imposiciones sociales.
- la conducta que debe y "puede" adoptar la mujer que sufre la ausencia del marido.

Los tres son romances de aleccionamiento, pero también de "reivindicación" de la condición femenina, o mejor dicho de la fidelidad femenina. Tres mujeres reivindicadas siempre y cuando sea dentro de los cánones impuestos por la sociedad; porque en la fidelidad o castidad de la mujer se basa el concepto masculino de la honra.

El mensaje moralizante se da en una retroalimentación constante: del romance hacia la sociedad y de la sociedad hacia el romance. El mensaje siempre será un reflejo de lo considerado como bueno o malo según la moral social; y, a la vez, el romance actúa como reforzador de esos valores sociales, siempre asomados, siempre asomándose en toda poesía que provenga del pueblo, o hacia el pueblo vaya ¹.

Toda lo dicho nos lleva a concluir que el DISFRAZ, recurso anecdótico, que permite la travesía de una situación a otra, también ha permitido que el narrador transmita su ideología, ya modificadora, ya reafirmadora de la ideología del lector según sea el caso.




1/ "...como carácter fundamental de la literatura española [está] su tendencia ética, tendencia que a menudo vemos confirmada en el "Romancero" (Menéndez, Pidal. Flor Nueva...p. 26).

Y el DISFRAZ nos ha servido de resorte para hablar de estos romances, perdiéndonos a veces en vericuetos, reflexiones y goces; con lo que se demuestra la renuencia del Romancero a ajustarse fielmente a los patrones que intentan su estudio crítico o erudito rígido. Nuestro estudio trató de seguir líneas coherentes, puntos comunes estructurados de antemano en el cuadro que presentamos como Apéndice; pero los romances se escapan al seguir sus señales luminosas. Así es toda la poesía popular, inatrapable y placentera en extremo. 1/




F I N

1/ Siguiendo las huellas del maestro Menéndez Pidal -podríamos repetirlo-: "que la curiosidad de mis lectores, abierta a todas las impresiones y ávida de las que le son más extrañas, logre adivinar [intuir] en lo que yo deje entrever, aquello que no acertaré a decir". (Menéndez Pidal, La epopeya... p. 12).

A P E N D I C E S

ROMANCES	SUJETO DISFRAZADO	TIPO DE DISFRAZ	MOTOR DEL DISFRAZ	FUNCION DEL DISFRAZ	ELEMENTOS DE ESCOJO	FINALIDAD DEL SUJETO	FACETAS DEL SUJETO
 LA DONCELLA GUERRERA	Hija de noble	VOLUNTARIO Vestuario de soldado	Maldición del padre a la madre, por asesinar de hijo varón	Descubrir el sexo	Accesorios: el vestuario Referencias: castigar las mujeres casadas	Representar como guerrero al padre en la corte del rey	Permanente: v. 1-17 Temporal: v. 20-40 Permanente: v. 49-53
 EL CONDE CLARO	Anaco	VOLUNTARIO Vestuario de Fraile	Publicación de unas cartas ilícitas	Descubrir la personalidad para acercarse a la reina	Accesorios: el vestuario Detalles: uso extensivo del disfraz; la prueba de fidelidad	Salvar la vida de la reina	Permanente: v. 1-29 Temporal: v. 32-40 Permanente: v. 48-49
 LA CONDESSA	Duca Noble	VOLUNTARIO Vestuario de Monja	Abandono del marido.	Descubrir la condición social para viajar libremente.	Accesorios: el vestuario	Ir en busca del marido.	Permanente: v. 1-23 Temporal: v. 34-35 Permanente: v. 24-27

DESTINATARIOS	RELACION DEL SUJETO CON LOS DEMAS PERSONAJES	RECONOCIMIENTO	ESTRUCTURA DEL ROMANCE	INTERACCION MORALIZANTE DEL AUTOR
-Le Corte -El pafucipe	-De oposici6n: con el esposo -De antagonismo: con la reina madre -De complicaci6n: con el pafucipe -De protecci6n: con la madre	-Deseculificaci6n en las pruebas -Identificaci6n verbal	Aparente	-La mujer debe colaborar a la honra paterna -La mujer debe conservar la honra femenina
-Los guardias -La unada presa	-De difensi6n: hacia la dama -De complicaci6n: con el hijo -De oposici6n: con los guardias -De ayuda: a la dama -De prueba: hacia la dama	-Identificaci6n verbal	Aparente	-La mujer que ha perdido la honra debe ser castigada -El culpable debe restaurar su honra
-La muchedumbre -El vaquero	-De complicaci6n: con el padre -De engaño: con el vaquero -De dafio: hacia la rival -De maldad y recuperaci6n: con el marido	-Identificaci6n verbal -Desapejo del diferen	Aparente	-La mujer debe asegurarse de su vida -La mujer debe luchar por los honores legtimos -El marido debe cumplir el compromiso



	SUJETO DISFRUTE	TIPO DE DISFRUTE	NOTAS DEL DISFRUTE	FUNCION DEL DISFRUTE	ELEMENTOS DE ENCARGO	FINALIDAD DEL SUJETO	PACTOS DEL SUJETO
	Herido	Voluntario Testamento de Fenatario	Probar la fidelidad de la esposa.	Reconstruir la personalidad para probar a la esposa	Accesorios; el tiempo transcurrido Reforzadores; -sentencia verbal sobre su propia muerte -proposición de matrimonio	Comprobar la fidelidad de la esposa	Temporal; v. 1-17 Fenamento; v. 18-19
	Herido	Voluntario Testamento de Fenatario	Comprobar la fidelidad de su esposa	Aparentar ante su mujer que se el amante	Accesorios; la seguridad Reforzadores; -sentencia verbal sobre la presen- sación de la justicia.	Constatar el mutilerío de su esposa	Temporal; v. 1-13 Fenamento v. 14-15
	El hijo vengador	Voluntario Testamento de Rosero	Confesión de la madre sobre el asesinato de su padre	Acusarse al moro asesino	Accesorios; el testamento Derivados; engañe a la madre	Tener la muerte del padre	Fenamento; v. 1-42 Temporal; v. 43-60 Fenamento; v. 61-69

LAS SEÑAS DEL ESPOSO



SEÑAL FRANCÉS

GAIFEROS

DESTINATARIOS	RELACION DEL SUJETO CON LOS DEMAS PERSONAJES	RECONOCIMIENTO	ESTRUCTURA DEL NO-ANCE	EFUNCION MORALIZANTE DEL AUTOR
<ul style="list-style-type: none"> -La esposa -El público 	<ul style="list-style-type: none"> -De engaño y prueba; con la esposa 	<ul style="list-style-type: none"> -Identificación verbal 	Real	<ul style="list-style-type: none"> -La mujer debe ser fiel al marido en su ausencia
<ul style="list-style-type: none"> -La esposa -El público 	<ul style="list-style-type: none"> -De engaño, prueba y castigo; con la esposa 	<ul style="list-style-type: none"> -Identificación verbal 	Real	<ul style="list-style-type: none"> -La mujer infiel debe ser castigada por el marido
<ul style="list-style-type: none"> -El hijo asesino 	<ul style="list-style-type: none"> -De complicidad, con su tío -De venganza, con el hijo -De ayuda y liberación, con la madre 	<ul style="list-style-type: none"> -Identificación verbal y por acción. 	Aparente	<ul style="list-style-type: none"> -El hijo debe ser purgado -El hijo debe vengar al padre asesinado

	SUJETO DISFRAZADO	TIPO DE DISFRAZ	MOTOR DEL DISFRAZ	FUNCIÓN DEL DISFRAZ	ELEMENTOS DEL DISFRAZ	FINALIDAD DEL SUJETO	FACTAS DEL SUJETO
	Gilda Apóstoles	Voluntario	La esposa de dormir con la dama	Acercaarse a la dama	Accesorios: el vestido Reforzadores: la falsa necesidad de proteccion	Querer la esposa	Permanente, v. 1-4 Temporal, v. 5-15 Permanente, v. 16-25
LA APUESTA CANADA							
	Marido	Voluntario	El rapto de su esposa	Darle a los otros	Accesorios: el vestido Reforzadores: fingir desprecio al mismo sitio que los otros	Respetar a la esposa cautiva	Permanente, v. 1-25 Temporal, v. 26-32 Permanente, v. 33-36
LA MUJER CAUTIVA							

188

	SUJETO DISFRAZADO	TIPO DE DISFRAZ	FACTAS DEL SUJETO	DESTINATARIOS	RELACION DEL SUJETO OCE LOS PERSONAJES	RECONOCIMIENTO
	Das hermanas repñadas por los otros	Involuntario	Temporales, v. 1-25 Permanentes v. 26-42	-Ambas hermanas -El público	De equívoco; desconocimiento entre sí; que tienen un parentesco filial	Asernar; -identificación verbal -reconocimiento mutuo a través de las cartas.
LAS DOS HERMANAS						
	Das hermanas; cautiva y viajero	Involuntario	Temporales, v. 1-10 Permanentes, v. 11-32	-Ambas hermanas -El público	De equívoco; desconocimiento entre sí; que tienen un parentesco filial	Asernar; -identificación verbal -reconocimiento mutuo por las lunetas que la hermanas reconocen
SON MUJER						

189

DESTINATARIOS	RELACION DEL SUJETO CON LOS DEMAS PERSONAJES	RECONOCIMIENTO	ESTRUCTURA DEL ROMANCE	INTENCION MORALIZANTE DEL AUTOR
Maricanta	-De angustia y lucha; con Maricanta -De complacencia; con su madre	Le dona dinero al diafano al ser secuestrada	Aparente	Filme irónico; burlar a la mujer
Los otros personajes	-De complacencia; con la esposa -De angustia y lucha; con los otros	-Reconocimiento por las acciones, de la esposa -Identificación verbal	Aparente	-El auto debe ser castigado -El marido debe buscar recuperar la honra y la mujer

ESTRUCTURA DEL ROMANCE	INTENCION MORALIZANTE DEL AUTOR
Real	Reestablecimiento del orden familiar Reconocimiento de la condición nueva
Real	Reestablecimiento del orden familiar Reconocimiento de la condición nueva

RECONOCIMIENTOS:

Agradezco la valiosa colaboración de LOURDES OJEDA en la elaboración mecanográfica de este trabajo.

A Moisés Chávez por su colaboración en la génesis del Apéndice ilustrado.

LISTA DE ABREVIATURAS

- ALVAR, El romancero...: Manuel Alvar, El romancero viejo y tradicional, México, 1971.
- CAROLL BARK, Orígenes...: W. Carroll Bark, Orígenes del mundo medieval, Bs. As., 1973.
- CATALAN, Flor...: Diego Catalán, La flor de la Marafuela Romancero general de las Islas Canarias, Madrid, 1969.
- DIAZ ROIG, El romancero...: Mercedes Díaz Roig, El romancero y la lírica popular moderna, México, 1976.
- DISTEFANO, El romancero...: Guiseppe Di Stefano, El romancero, Madrid, 1973.
- LAFITTE-HOUSSAT, Trovadores...: Jacques Lafitte-Houssat, Trovadores y cortés de amor, Bs. As., 1966.
- MARTINEZ DE TOLEDO, El Corbacho: Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera o Corbacho, Madrid, 1970.
- MENENDEZ PIDAL, Flor...: Ramón Menéndez Pidal, Flor nueva de romances viejos, Bs. As., 1952.
- _____, La epopeya...: Ramón Menéndez Pidal, La epopeya castellana a través de la literatura española, Madrid, 1974.

_____, Los godos...: Ramón Menéndez Pidal,
Los godos y la epopeya española, Madrid, 1969.

_____, Romancero...: Ramón Menéndez Pidal,
Romancero hispánico, Madrid, 1953. 2 Tomos.

MENENDEZ Y PELAYO, Primavera...: Apéndices y suplementos
a la Primavera y Flor de romances de Wolf y Hoffmann, Anto-
logía de poetas líricos castellanos, T. VI, Bs. As., 1952.

_____, Suplemento...: Apéndices y suplementos
a la Primavera y Flor de romances de Wolf y Hoffmann, Anto-
logía de poetas líricos castellanos, T. VII, Bs. As., 1952.

_____, Tratado...: Apéndices y suplementos a
la Primavera y flor de romances de Wolf y Hoffmann, Anto-
logía de poetas líricos castellanos, T. IX, Bs. As., 1952

REAL ACADEMIA...: Real Academia Española, Diccionario de la
de la lengua española, Madrid, 1970.

SALINAS, La realidad...: Pedro Salinas, La realidad y el poeta,
Barcelona, 1970.

JUNG, El hombre...: Jung Carl J., El hombre y sus símbolos.

1. Alvar, Manuel, El romancero viejo y tradicional, Editorial Porrúa, México, 1971 (Col. "Sepan Cuantos..." No. 174).
2. Alonso, Dámaso, Primavera temprana de la literatura europea, Guadarrama, Madrid, 1961, (Colección de Crítica y Ensayo, No. 22).
3. Asensio, Eugenio, Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media, Gredos, Madrid, 1963 (Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y Ensayos No. 34).
4. Bajtin, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Barral Editores, Barcelona, 1971 (Breve Biblioteca de Reforma, No. 15).
5. Buhler, Johannes, Vida y cultura en la Edad Media, FCE, México, 1955.
6. Carroll, Bark, Orígenes del Mundo Medieval, EUDEBA, Bs., As., 1973. (Biblioteca del Universitario).
7. Catalán, Diego, La flor de la Marafueta. Romancero General de las Islas Canarias, Gredos, Madrid, 1969, 2 tomos.
8. Cossío, de José María, Romances de tradición oral, Espasa-Calpe, Bs., As., 1947 (Austral, 762).
9. Curtius, Ernst R., Literatura europea y Edad Media Latina, FCE, México, 1975. (Sección de Lengua y Estudios literarios), 2 tomos.
10. Deyermond, A. D., Historia de la literatura española: La Edad Media, Ariel, Barcelona, 1973. (Letras e Ideas, No. 11).
11. Frenk Alatorre, Margit, Cancionero de romances viejos, UNAM, México, 1961. (Nuestros Clásicos, No. 20).
12. _____, Lírica hispánica de tipo popular, UNAM, México, 1966. (Nuestros Clásicos, No. 31).
13. Días Roig, Mercedes, El Romancero y la lírica popular moderna, Col. Mex., México, 1975.

14. _____, El romancero viejo, Cátedra, Madrid, 1976.
15. Di Stéfano, Guiseppe, El romancero, Narcea, Madrid, 1973
16. Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica. Y Tratados y Monografías No. 3).
17. Jackson, Gabriel, Introducción a la España Medieval, Alianza Editorial, Madrid, 1974. (Serie Humanidades No. 555).
18. Lafitte-Houssat, Jacques, Trovadores y cortes de amor, EUDEBA, Bs. As., 1966 (Lectores de EUDEBA No. 39).
19. López Estrada, Fco., Introducción a la literatura medieval española, Gredos, Madrid, (Biblioteca románica hispánica III. Manuales No. 4).
20. Martínez de Toledo, Alfonso, Arcipreste de Talavera o Corbacho, Cast lia, Madrid, 1970.
21. Menéndez Pidal, Ramón, Flor nueva de romances viejos, Espasa-Calpe, Bs. A., 1952 (Austral No. 55).
22. _____, La epopeya castellana a través de la literatura española, Espasa-Calpe, Madrid, 1974. (Austral No. 1561).
23. _____, Los godos y la epopeya española, Espasa-Calpe, Madrid, 1969. (Austral 1275).
24. _____, Ramón, Poesía juglaresca y juglares, Espasa Calpe, Madrid, 1956 (Austral No. 300).
25. _____, Romancero hispánico, Espasa-Calpe, Madrid, 1953. 2 tomos.
26. Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos, Espasa-Calpe, Bs. AS., 1952, 10 tomos.
27. Poesía española medieval, edición introducción... de Manuel Alvar, Editorial Planeta, Barcelona, 1969. (Clásico Planeta No. 15).

28. Real Academia, Diccionario de la lengua Española, Espasa-Calpe, Bs. As., 1971.
29. Salinas, Pedro, La realidad y el poeta, Ariel, Barcelona, 1976. (Colección Minor, 10).
30. Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos, Aguilar, Madrid, 1979 (Colección Hombre y cosmos).

Introducción	8
Advertencia	17
Capítulo I Romance de "La Doncella Guerrera".....	18
Don Martinos I	20
Don Martinos II	32
Oliveros	38
Don Marcos	47
Zaragoza	57
Recapitulación acerca de las versiones de "La Doncella Guerrera".....	65
Capítulo II Romance de "El Conde Claros"	72
Galancina I	74
Galancina II	87
Galanzuca	97
Canarias	103
Elizarda	109
Recapitulación acerca de las versiones de "El Conde Claros".....	114
Capítulo III Romance de "La Condesita".....	124
Conde Flores I.....	126
Conde Flores II.....	142
Conde Don Ramiro	149
Gerineldo I.....	154
Gerineldo II	160
Recapitulación acerca de las versiones de "La Condesita".....	165

Conclusiones	175
Apéndices	185
Reconocimientos.....	190
Lista de abreviaturas.....	191
Bibliografía.....	193
Índice.....	196